

REPERE ISTORICO-
LITERARE

: TUDOR VIANU: D-l Lucian Blaga a înscris în literatura noastră Un interesant capitol al influenței nietzscheene. Laolaltă cu o mare arte din tineretul modern al lumii, d-l Lucian Blaga a vibrat cu filo- 'ul din *Nașterea tragediei*, cu poetul care a produs accentele din *Diti- Bțbii lui Dionysos* și cu noua învățătură profetică a lui Zarathustra, nștitorul. Ce se poate desprinde din această influență este acel sen- 'ment frenetic al vieții, în care constatăm cu groază și voluptate Agilitatea tiparelor individualității, mai întâi amenințată, îndată apoi "rbită în curentul eliberator al energiei universale.

Chiar printre cele dintâi bucăți care alcătuiesc volumul *Poemele ■ii*, cititorii întâmpină cu strigătul extatic al beției dionisiace: *0, vreau să joc cum niciodată n-am jucat! Să nu se simtă Dumnezeu în î rob în temniță-încătușat. Pămîntule, dă-mi aripi! Săgeată eau să fiu să spintec Nemărginirea, să nu mai văd în preajmă decît 'r, deasupra cer și cer sub mine. Și aprins în valuri de lumină să joc fulgerat de avânturi nemaipomenite ca să răsuflă liber Dumnezeu ie, să nu cîrtească: Sint rob în temniță!"

Motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui- II întîlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta*. Dar și @10 unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale conțînă. să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea depășește.

¹ Toate acestea nu cereau oare expresiune dramatică? Nietzsche gȘl arătase cum sentimentul dionisiac al vieții se sublimază în liniș- viziune aplicică, și acestui proces îi

atribuia el nașterea tragediei ,?• Lucian Blaga — Teatru, \

grecești. Dacă vremea noastră este lipsită și incapabilă de o adevărată creațiune tragică, împrejurarea o pune a Nietzsche pe socoteala absenței subconștientului dionisiac, consecință a extremului intelectualism moderat. Ce noi speranțe îmbărbătară, dimpotrivă, sufletul său atunci când, odată cu Wagner, adâncul tumultuos al lumii păru că se deschide sub vraja muzicii, vechile mituri căpătară din nou viață și „tragedia” păru că se ridică triumfătoare peste rețelele intelectualism al vremii!

Mișcat, fără îndoială, de acest cerc de idei, d-1 Blaga visă o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre. Despre aceștia un personaj din *Zamolxe* spune: „Vezi — cum un fulger nu e om, tot atât de puțin e tracul om”. Și adaugă cu unul din acele accente teoretice care uneori ne izbesc în poezia d-lui Lucian Blaga: „El nu trăiește. El se trăiește.” Vestitorul învățăturii dionisiace, imanente, de altfel, firii tracie, este Zamolxe. Împotriva lui, Magul, șeful patriarhal al statului dacic, reușește să răzvrătească poporul și să-l alunge din cetate. Dacă ar trăi după firea lor și învățătura lui Zamolxe, viața dacului ar trebui să se spulbere în furtuna patimilor. Zamolxe trebuia deci îndepărtat. Dar în sihăstria de pe munte, după lungi purificări, el meditează la întoarcerea sa printre oameni. În același timp, poporul, revenit din vechea rătăcire, începe să-l dorească și să-i presimtă apropierea. Atunci închipuiește Magul o viclenie cu tâlcul adânc. El proclamă îndumnezeirea profetului, îi ridică statuie și o poartă în templu, sperînd că pe această cale va abate sufletul poporului de la credința vie la adorarea simulacrului. Și lucrurile se întîmplă întocmai când nimeni nu recunoaște pe străinul pătruns în cetate care dărimă idolul de piatră și cade apei sub lovitură.

Zamolxe este, într-un fel, tragedia învățăturii cea plină de viață în luptă cu ritualul rigid. Nu era deci firesc ca d-1 Blaga să-și îndrepte interesul către marea criză a reformei religioase, care, de la Wittenberg, porni o undă de misticism intuitiv, de care nici țările românești nu putură rămîne străine? Dar atât de mult amestecă d-1 Blaga tot ce e'ște experiență profundă a sufletului cu frenezia dionistică, înînt *Tulburarea apelor*, care închipuiește un episod în legătură cu luptele Reformei în Ardeal, îmbină, într-un chip foarte curios, creștinism mistic cu păgînism dionisiac.

„Un haiduc al religiei” dorește să facă din asprul și

chinuitul preot de țară, enigmatică domnișoară Nona, fata cu trupul șerpuitor, care apare neașteptat și în orele singurătății, ca să hărțuiască instinctele bărbatului, fecioara pură și perversă, spiritul instigator* al răzmeri-

ței religioase: personaj simbolic și realist, care slărnește, cu fiecare apariție în scenă, un scurt și ametitor vârtej. Domnișoara Nona este poate cea mai deplină realizare a teatrului d-lui Blaga. Cu multe-i ispitiri, ea reușește să pună facla incerdieră în mîna preotului, personaj , torturat de năzuințe înalte și de îndoieli ucigătoare și care uneori re-lamintește pe pastorul Rosmer din drama lui Ibsen. Așa aprinde el, în ajunul revoltei care trebuia să cuprindă întreaga țară, biserica ortodoxă, pe care truda sâtenilor izbutise tocmai s-o ridice. În învîlmășeala clipei, bănuiala faptei cade asupra moșneagului, dulcele bătrîn vagabond care de la o vreme se pripășise la casa preotului. Moșneagul pare însă a nu fi altul decît Isus, închipuit, de altfel, de poet tot ca un geniu păgînesc, ca bunul geniu al pămîntului, al pietrelor, al izvoarelor, al florilor și al roadelor. El moare ucis de furia oamenilor, dar din jertfa lui un blind înțeles liniștitor se ridică peste zbuciumul frenetic al celor șase tablouri: „De ce a murit — vorbește preotul — rămîne o taină a lui, și taina lui a cîntat peste mine din stranele văzduhului cu suris ide om, cu bunătate de stea”. BL Sfirșitul *Tulburării apelor* permitea prevederea că un simț mai delicat al misterului existenței, mai calm și mai suav va da de-aci înainte materie teatrului d-lui Blaga.

■jt" Dar *Daria* și *Fapta* se însărcinează în curînd să infirme această prevedere. O influență nouă interveni pentru a îndruma inspirația poetului pe o direcție unitară, dar în care ceva din idealitatea sa anterioară dispăru cu pagubă. *Daria* și *Fapta* sînt două drame psihanalitice. Teoriile d-rului Freud nu rămaseră străine de invenția lor. Cum aceste teorii îngăduiesc, pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieții, fu înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin, pe care mulți oameni, astăzi, au cochetăria oarecum ciudată să și-l recunoască. Teoria ne spune că comprimarea acestui subconștient provoacă mai toate tulburările lterice și că vindecarea nu este de sperat decît de la o înălțare în conștiință a forfotei din adîncuri. În primul caz se găsește *Daria*; în cel do-al doilea, nenorocitul tînăr bicisnic și genial din *Fapta*.

■t' Dependența poeziei de teorie o resimțim invariabil ca pe o scădere. Bto acest păcat nu era cu totul străin nici *Zamolxe* și, într-o anumită iinăsură, nici *Tulburarea apelor*. Om de idei, d-1 Lucian Blaga își alimen- | loază creațiunea sa cu idei. Este o stare de lucruri despre care nu putem •pune că nu o va elimina niciodată, dacă ținem seama de via și neliniș- ftiloarea creație

pe care ne-a dat-o în Nona. Dar sfera de idei din *Za- /molxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită ■Intr-un focar înalt. în *Daria* și *Fapta* avem lumina verzuie a fosfo- picențelor din subterane.

Și cu toate că o unitate se poate recunoaște între termenii acestui contrast, sînt și deosebiri. Dionisianismul s-a pozitivat și a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obișnuită. Frenezia liberatoare și-a restrîns și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealității din lucruri care, desigur, că nu va rămîne orientarea statornică a poetului, care ne-a deprins cu aerul tare al culmilor. Naturalismul decadent, pentru care a găsit cuvintele potrivite, felul propriu vremii noastre de a-1 privi în *Filozofia stilului*, nu poate rămîne stilul său definitiv. (*Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvîntul”, an. II, nr. 331, 11 decembrie; nr. 337, 18 decembrie 1925.)

PERPESSICIUS: Nu putem vorbi despre aceste trei ultime piese de teatru ale d-lui Lucian Blaga fără să amintim, chiar în treacăt, de frumoasa carieră literară a autorului *Poemelor lumini*. De la această primă culegere de poeme, datînd din 1919 și pînă astăzi, d-l Lucian Blaga și-a conturat personalitatea sa literară și mai ales și-a amplificat-o. Imaginile, ce se păreau să fie tema d-sale favorită, au surprins prin prospețimea lor, fie că se întâlneau dezvoltate în poeme de-o tehnică alta decît cea curentă, fie că se încrustau în acele „pietre pentru templul meu”, din cari poetul și gînditorul luau ca dintr-un material comun.

Timpul, și e vorba doar de cîțiva ani numai, a subliniat înclin a-țiunile d-lui Blaga spre studiul atent al variațiilor de conștiință, l-a apropiat tot mai mult de acele regiuni umbrite ale sufletului, unde atîtea taine se petrec și unde o poezie severă și gravă se strînge sub aripile-i de pasăre de noapte. Căci poezia d-lui Blaga a evoluat de la pilda și de la imaginea tematică spre mit, spre proverb, în cea mai largă accepție a cuvîntului, către o metafizică al cărei hermetism nu exclude poezia, după cum nu-i lipsită de grație peregrinarea sobolului prin galeriile subterestre. (Fără a mai vorbi — continuînd imaginea — de acele miei mușoroaie, de deasupra pămîntului, mărturie vizibilă și pentru ochiul: muritorului de rînd.)

Însă nici locul, nici timpul nu îngăduie să stăruim asupra evoluției poeziei d-lui Blaga. Era necesar să amintim de poet, pentru că, sub toate variatele aspecte ale activității sale, d-l Lucian Blaga rămîne spiritul generator, poetul altoind pe o experiență personală sau livrescă a o problemă, un gînd, o

neliniște. A spune, în treacăt, că în afară de poezie, de lucrări de estetică, de teatru, în d-l Lucian Blaga rezidă unii foiletoniști de rasă, căruia nu-i scapă nici una din preocupările contemporane — fie o expoziție de artă modernă, fie o interpretare a operei lui Shaw, fie o problemă de etnografie — înseamnă a completa portretul unei personalități care se desăvârșește sub ochii noștri. Mai ales că din toate aceste diverse preocupări, d-l Lucian Blaga își hrănește opera o sevă permanent reînnoită. E și cazul teatrului său, de la misterul lui Zamolxe pînă la pantomima din *înviere*.

"Din aceste trei piese de teatru, *Daria* și *Fapta*, deși inegale ca valoare și articulare dramatică, se înrudesc prin aceeași atmosferă sumbră, prin același aer straniu, prin aceleași cazuri de psihopatologie pe

- care le expune. *Daria* e eroina unei drame familiare, ce se săvârșește în

- * umbra irespirantă a menajului unei ridicole fanteze, ce se socotește Hkvant într-ale pedagogiei. *Daria* este ilustrarea unui caz de țerapeu-

tic.ă prin iubire, câti, deși pradă unor obsesii maladive, *Daria* renaște din iubirea scriitorului Loga, după cum se îmbolnăvește din nou și » sinucide cînd .bărbatul o claustrează și o separă de amant. Deși zbaterile *Dariei*, bucuriile, ca și deznădejile ei sînt de esență drama- ' tică, drama e însă prea schițată și totul lasă să se vadă că ne aflăm în fața unei lucrări de început și de experimentare.

" Aceasta se vede, de altfel, și din scrisul cu anume stîngăcii pro- Kjnciale, ce nu se întîlnesc niciodată în stilul d-lui Blaga. De aici și j|mpresia didactică ce se degajează din simplificarea acestei drame, în schimb, ce depărtare, ce unitate armonică în tratarea tot a unui 5. patologic în *Fapta*. Povestea e a pictorului Luca, a cărui tortură Sufletească se petrece între arta lui de o ascetică spiritualitate și între ostilitatea tatălui său, un preot faimos pentru neînfrînarea instinctelor

■ pentru imoralitatea lui renumită. '(Amănunte cari, de altfel, sînt ■umai schițate.) „Spiritul arde cu flăcări în tufa de spini, dar spinii «,ge prefac în cenușă, ci rămîn spini“, este caracterizarea cu care doctorul, prietenul lui Luca, prezintă tatălui izolarea și arta fiului său. |Desigur, pictorul e un nevropat. Neînțeles de tatăl său, se. sufocă de Brava izolării, și

cuvintele cu care vorbește tatălui de plecarea sa sînt

■ fi) emoționantă umanitate: „Ce se petrece în mine nu știi nici tu, nici eu. Un spațiu se-ntinde aici, e o mîhnire fără sfîrșit. Plutesc ca pe

neagră aici, e urîta, nemărginita deznădejde. Oh! nu mai pot. Ridic un deget —cade zăvorul de pe o poartă ce-ar trebui să rămînă „eșnic închisă. Nu e bine să mai rămîn. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Bn mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Aceasta e noaptea: să nu mai ddcît veșnic același lucru. Aceasta-i durerea: să întîmpini ce oeo- ■ști.“ Și răspunsul tatălui, aspru, de-o ^deconcertantă brutalitate:

„...Sau dacă nu, iți stau la dispoziție cu un alt sfat. Fă-ți sfîrșitul. Du-te, spînzură-te. Nu ești făcut pentru viață...”

Dar plecarea se amină. În viața pictorului se abate, ca o grindină de foc, făptura ciudată, enigmatică a Ivancei. E numai văpaie. Și Luca o iubește, o teme de tatăl său și în, cele din urmă, cînd o pierde, trebuie după prezicerea doctorului, prietenul său, să săvîrșească fapta de care se teme: Crima. Împiedicat să tragă în tatăl său și-n Ivanea, descarcă revolverul în prietenul său, în doctor. Nu-l nimerește, însă e vindecat de vechile obsesiuni. Acum nu va mai pleca. „Bucură-te și cîntă. Pe tine te mai cheamă singurătatea? Pe mine nu mă mai cheamă. Vreau să rîd între oameni. Cine mai are frică de oameni?... Prietene, m-am vindecat prin faptă...”

Așa, redus la liniile sumare, jocul acesta dramatic pare, desigur, absurd și tematic. Și poate că, la Origine, și este. Căci d-1 Lucian Blaga expune un caz din psihopatologia freudiană cu terapeutică corespunzătoare.

Ceea ce interesează, însă, este că tot acest substrat psihanalitic este învăluit și răscumpărat de o acțiune în carș înfiorarea dramatică nu exclude o superioară atmosferă de poezie și de iluminare. *Fapta* este, de fapt, un mister, prin luminile nebănuite ce suspendă peste grotele sufletului omenesc, și este o dramă vehementă și aspră prin ciocnire^ celor două suflete: pictorul și părintele, printre cari fulgeră pasiunea sălbatică a Ivancei. Și cît de omenească nevoia aceasta de iubire, și cît de firească conversiunea acestei eroine, amintind într-o oarecare măsură de impudica Stella din *Magnificul încornorat* al lui Crommelynck, dar și mai mult aduce cu o altă eroină a d-lui Lucian Blaga, cu Nona, din *Turburarea apelor*. (Lucian Blaga: „Daria“, dramă în 4 acte,

„Ardealul”, Cluj, 1925; „Fapta”, joc dramatic; „înviere”, pantomimă [„Cartea vremii”], în „Universul literar”, an. XLII, nr. 8, 21 februarie 1926.)

ION BREAZU: Lucian Blaga este un dramaturg de idei. Lucrul acesta s-a putut vedea la analiza schiței dramatice *Pustnicul* (din voi. *Pașii profetului*) și mai ales a poemului *Zamolxe*. Drama venea ca o încoronare a unei etape din evoluția poetului; parcă toate șuvițele de idei încălzite în sentimente se întâlneau deodată în alvia mare, cu adîn- cimi de mit, a dramei. Dacă citești pe *Zamolxe*, simți zvîcnind în el ritmul clocotitor de viață al *Poemelor luminii* și mai ales pe cel mai bine definit, cu amplitudine mai largă, al *Pașilor profetului*. Și aceasta nu e o repetare fără nici o noimă a ideologiei, ci o dovadă puternică de varietatea de expresie pe care poetul o poate da acesteia, o dovadă, prin urmare, de mare putere de creație artistică. Spunem acestea pentru cei cari au afirmat că Lucian Blaga *se repetă* — considerind aceasta ca un defect al lui.

Mf c Dramă de idei este și *Tulburarea apelor*. Ea are răspunsuri în operele anterioare ale poetului, dar deschide, totodată, și perspective noi. Se leagă de *Poeme*, *Pașii* și *Zamolxe* prin personagiul-simbol al Nonei jji deschide perspective noi — care se bănuiau în voi. *în marea trecere* S—prin personagiul-simbol al Moșneagului. Ideile simbolizate și sensibilizate în cele două personaje sunt cele cari se încleștează dramatic în lufletul Popii, eroul principal al dramei, sfîrșind prin a învinge cea din

| Ce simbolizează, mai întîi, acea Nonă, pe care poetul a numit-o atlt de sugestiv „Fiica Pămîntului”?

k; Analizînd *Poemele*, s-a putut vedea ce înțelegea el prin ideea de „pămînt”, de „umbră a sufletului”. Cîtînd innuri personalității care își deschide larg pieptul vieții întregului cosmos și se lasă răpită de ^f torentul năvalnic al ei, poetul închipuia acest torent amestecat cu multă [patimii, cu îndemnurile sălbatice ale singelui, cu mult miros de pămînt proaspăt, care îți răscolește ființa pînă în adîncuri. în *Pașii*, acest miros de pămînt proaspăt era mai viu și mai larg sensibilizat. Acolo, omul își [deschidea toate simțurile, pentru a intra în ele, năvalnice, senzațiile : unei naturi din care aburea sănăt atea; el avea rădăcini adinei în pămînt și He aceea se

simțea crescut — un uriaș, în cosmos. Oamenii lui *Zamolxe* [încă îi simțim legați mai mult de pământ decât de cer; ei simt cum viața Iplocotește în adâncurile lui și țîșnește, aceeași, în ei și-n toate creațiile l naturii; de aceea, pe malurile ei s-apleau bucuroși să-și soarbă puterile. ; Profetul însuși a încercat să le ridice în conștiință această idee.

Bx Nona este via încarnare a acestei idei, cu răspunsuri atît de înde- | părtațe în opera poetului. Ea simbolizează tot vîrtejul de patimi ale l lîngelui cari te înlănțuie sălbatic și-ți inundă toate principiile, cari le-ai Impus conștiinței, rupîndu-le zăgazarile.

Ea este o creație atît de comple- ! xOriginală și plină de poezie sălbatică și proaspătă, îneit o reprezen- t tare a ei, astfel ca să evoce tot înțelesul adînc pe care i l-a dat poetul, ne pare aproape imposibilă. Mare trebuie să fie artista care ar putea Ipătrunde în toate bogatele ascunzișuri ale acestui personagiu și i-ar Ba ritmul sălbatic, aproape ireal, care zvîcnește în singele ei.

■ De cîte ori Nona apare în scenă, ea răstoarnă toate gîndurile Popii, [îlrtndu-l spre păcate mari, adevărate sacrilegii. Ea i se învîrtește lin sînge atît de sălbatic, îneit trebuie să lovească în cineva pentru a se stîmpăra, trebuie să facă o faptă mare, fie* și cel mai întunecat păcat pentru a se elibera. De aceea, el lovește fără milă cu biciul în blîndul și nevinovatul Moșneag și de aceea aprinde biserica. Ea vine deodată cu răcoarea proaspătă a dimineții, cînd toate simțurile se desfundă și tremur de sănătate; atunci poartă pe umeri cojoc ciobănesc și bici în mînă, iar dacă aruncă cojocul, rămîne într.o haină lipită de trup, roșie ca o flacără „răsucită” din pămînt (episodul „Fiica Pămîntului”). Sau vine cu căldura singelui ei în răcoarea aspră a nopții de toamnă, îmbrăcată în haină neagră — ca păcatul — „strînsă de trup, ca să fie mai slobodă în ademeniri” (episodul „Clopotele”).

Farmecul poetic al acestei drame, atît de originală în literatura noastră, constă în multiplicitatea de expresie pe care poetul a dat-o acestui personagiu-simbol al ademenirilor singelui, cari apasă cu greutatea soartei personalitatea omenească. Acțiunea exterioară a episoadelor „Fiica Pămîntului” și „Clopotele”, în cari apare Nona, este foarte redusă. Însă încheștarea dramatică dintre om și patimă este exteriorizată în atîta varietate de ritm, încît farmecul ei artistic ți se pare ineputabil. Nuanțele acestea de expresie variază de

la accente de poezie subtilă pînă la vîrtejuri de poezie sălbatică, dionisiacă, ridicată pînă la extaz. [...]

Ca exemplu de beție extatică cităm chiotele dionisiace ale Nonei, pe care ea le strigă învîrtindu-se, cînd se gîndește la patimile cari ar fi trezite în sîngele tînăr al călugărițelor franciscane, colegele ei de la mănăstire, cînd le-ar spune că un popă „aspru ca brazdele” e nebun din pric'na sîn'lor ei .tari: l ...,0, și/fiumai în hainele lunii ne-am coborî în altar și am juca în 'văzduh sfredelindu-ne.

*(se invîrtește
chiotind:)* învîrte-te
volbură, orbește
călugării, înalță-te
sfredel. ca turla
bisericii Spre mare,
spre soare vîrtej
întoarce-te —
prisnel alb de
pulbere poarte-te
biciul și plesnele
vîntului.
Spulberă iile, sparge
ulcioarele.
Treci peste dealuri, mori
peste vie — învîrte-te
volbură!“ (P. 47)

R. Sunt versuri acestea în al căror ritm și limbaj se găsesc puternice ecouri de folclor.

K* Această Nonă — „taină crescută la rădăcinile munților” — este purtătoarea noului crez prin satele cu ciobani ortodocși. Ea are menirea P& descătușeze pe oamenii aceștia din rețelele dogmelor și să le dea mai multă „personalitate” în atingerile cu cele sfinte, așa cum d^i protestantismul. De aceea, credința pe care ea o seamănă — cu miros de pămînt și de carne — are în ea multă doză de sălbătăcie păgînă. [...]

If Acest amestec de cer și de pămînt pe care noul crez îl are, așa cum e simbolizat în Nona, l-a scos și pe Popă din țîțînile dogmelor ortodoxe. Desprins din aceste dogme, el joacă într-o continuă îndoială, față de lumina cerească și patima cărnii, cari se împletesc în credința vestitorului de la Wittenberg. [...]

; * Și, în sfîrșit, lumina se întuneacă tot mai mult, pînă cînd el nu

mai simte credința cu care l-a tulburat Nona, decât păcatul cărnii: atunci Săvîrșesc sacrilegiul aprinderii bisericii. Și, pentru ca „haiducia cu duhul” să fie deplină, el aruncă marele păcat pe Moșneag, simbolul nevinovăției, al jertfei pentru alții, al nimieirii de sine. Când acesta însă ia asupra sa toată grozăvia păcatului, nimbîndu-și sfîrșitul cu moarte de martir, atunci o lumină nouă își aruncă razele peste sufletul lui. Nona i se depărtează din sînge, iar el pleacă în lume ducînd în suflet convingerea piestrămutată în noul ideal: „pierderea între bazdele lumi”, jertfrea de sine astfel cum i s-a impus în conștiință prin fapta de sfînt a Moșneagului.

| Din cuprinsul povestit s-a putut întrezări simbolul adînc pe care-l buprinde acest Moșneag. Am reprodus și fragmentul în care e condensată, ca-n niște formule magice, credința lui în Isus-Pămîntul. El este lpersonificarea bunătății istorice a sufletului nației noastre, care a purtat pe umerii săi toate furtunile veacurilor. El este antipodul Nonei, care (rezumă în ea toată învolburarea individualistă. De aceea, cînd Popa țeață de sub chinurile Fiicei Pămîntului și-și adîncește sufletul într-al pMoșneagului — i se pare că s-ar coborî în răcoarea liniștitoare a unei fîntîni. [...]

El simbolizează un nou principiu de viață, care este o adevărată revoluție sufletească pentru poetul care înălța imnuri personalității | nestăvilite în descărcările ei — așa cum l-am cunoscut în întiele opere dramatice și volume de poezii pe Lucian Blaga. De aceea, *Tulburarea apelor* este, într-o privință, și drama *lui* sufletească, rezolvarea artistică a crizei *lui* de conștiință. Concepția de viață a *depersonalizării*, pe care o reprezintă Moșneagul și spre care se convertește Popa, am întrezărit-o și-n volumul *în marea trecere* și vom întîlni-o, mai bine exprimată, în *Fapta*. Atunci ne vom opri mai mult la ea.

Acestei revoluții sufletești, care transformă din adine o conștiință, poetul i-a dat, în ultimul episod al dramei („Isus-Pămîntul”), o expresie dramatică de o rară intensitate. Ritmul dramatic crește în amplitudine pînă cînd culminează în suprema jertfă a Moșneagului. Dramatismul înăbușit al monologului Popii (p. 146—147) este un clasic exemplu în această privință. Liniștea se lasă apoi, ca prin minune, peste apele tulburate ale sufletului, evocată de un „cor nevăzut”, care rostește versuri magice, cu răsunset de descîntec străvechi. [...]

Ajunși la acest descîntec, putem spune cîteva cuvinte

despre „atmosfera românească” pe care Lucian Blaga a introdus-o în această dramă, într-un mod atât de original.

Simplu faptul că poetul a tratat un subiect în legătură cu credința noastră, astfel cum se întrevede ea în masele adânci ale poporului, unde este amestecată cu multe superstiții — este o adevărată revoluție față de literatura noastră dramatică istorică, brodată cu deosebire în jurul voievozilor. Localizînd-o apoi în munți, el a apropiat-o și mai mult de ritmul pur al vieții românești. Din cuprinsul povestit s-a putut vedea culoarea locală pe care poetul a dat-o dramei prin elementele etnice introduse în ea. Dar acestea sunt mai mult linii exterioare, de cadru. Ceea ce aduce însă nou în acest cadru este ritmul interior al dramei, ale cărui zvîcniri răspund adînc în sufletul nostru. Constatarea aceasta am mai făcut-o și la analiza *Pașilor*, acolo însă se reducea la cîteva pasteluri. De astă dată, poezia aspră a vieții și a naturii din muntele nostru răsună adînc în întreagă atmosfera unei opere. Toate personajele principale: chinutul Popă, învolburata Nonă, Moșneagul cu nimb de Crist, Patrasia cu sufletul atât de absent pentru îndoielile mari, Radu zglobiu, cu o inteligență care scapără de sănătate — toate au ceva din aerul tare, cu miros de rășină de brad, al muntelui nostru.

Din puținele exemple citate s-a putut vedea apoi felul cum poetul își selecționa imaginile pentru a evoca cu ele simbole — adînci ca proverbele noastre — păstrînd în același timp culoarea mediului. Imaginile acestea abundă cînd ritmul se intensifică și pasiuni adînci sau întrebări aruncate dincolo de lume își cer întruparea. Ele nu apar aproape deloc în vorbele simple ale Patrasiei, dar se împletesc încărcate de înțeleșuri mari în limbajul celor trei personaje principale: Popa, Nona și Roșneagul, ridicîndu-se uneori pînă la expresii magice, de descîntec, (Sum s-a putut vedea în două dintre exemplele citate. Lucian Blaga a legat astfel un ideal de artă răsărit din necesitățile sufletului european modern cu ceea ce are nația noastră mai specific: cu sufletul ei istoric, elaborat în folclor în atelierul încercat al veacurilor. (*Opera poetică a lui Lucian Blaga. „Tulburarea apelor” (dramă)*, în „Cosinzeana”, an. X, nr. 14—15, 4 aprilie 1926.) ^ G. BOGDAN-DUICĂ: Văzînd titlul, am zis îndată: grea încercare!

¹ Mi-adusei aminte și de un fiasco regal, al reginei Elisabeta, cu al Ți *Meister Manole*, care l-a indignat pe Delavrancea așa de

puternic, Incit românul, gelos de frumusețea baladei, a scris— în *Voința națională* — o serie de articole furioase, apărute și în broșură (*Carmen Sylm* etc., de ***).

Delavrancea era de părere că în soția lui Manole s-a întrupat un Ideal popular, care ideal așa trebuie să rămână; că orice dezvoltare, și a celorlalte persoane, trebuie să păstreze tot concepția populară. Cu alte Itorbe, că un „noii me tangere” trebuie să i se strige oricărui poet care n-are destulă inimă pentru inima română-populară.

Ce ne-a dat acum L. Blaga în *Meșterul Manole*, care ne lasă de-ndată impresia că este scris cu îngrijire? — cu atîta îngrijire, încît aduce aminte de drama lui Ștefan Petică, în care toate persoanele vorbesc la fel, fie oricine: Domniță, boier, țăran, slugă etc.

Despre locul acțiunii dramei aflăm că este: „pe Argeș în jos”, deci *undeva*, deși se știe, căci și azi se vede unde; despre timp ni se spune că-i „timp mitic românesc”, adică un timp ce nici n-a existat. Însă poetului îi trebuia spațiul vag, pentru ca pe cel real să-l poată izgoni din text — piesa nu are descriere de peisaj; iar timpul „mitic” îi trebuia pentru ca să poată crede-n basmul baladei, în zidirea-n temelii. Eu aș fi preferit să rămîn în timp *istoric* și să-i păstrez, totuși, zidirea-n temelii, motivarea fiind găsită/ Se spune doară chiar în dramă că ideea luperstițioasă a clădirei în zid nu-i credința tuturor, că realizarea ei este fapt ce nu poate scăpa de pedeapsa pravilei, pe care o cunosc cel puțin boierii... (pagina 110).

În vag de loc și de timp, autorul lui *Manole* se poate, însă, înfățișa a autorul lui *Zamolxe*, visînd mitic, inventînd figuri cu origini obscure au enigmatice, adică: liberîndu-se de stringența realității, realismului.

Figuri de-acestea sunt, ie ex., starețul Bogumil și Găman.

Se dărîma mereu mînăstirea: cauza? Bogumil ne-o spune (p. 12): „Nu e apă și nu e foc: sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și *ies ctînd vor de sub legile vremii*. Le crezi aici, și ele din înțîia beznă răspund. Le crezi acolo, și ele dăntuiesc cu înfricoșare în noi. Zi: Doamne, Doamnel!” Este-n Bogumil un amestec de metafizică păgînă-mistică și creștinism. În Găman, în care creierii se clatină mereu, concepția devine chiar nebună: „Meștere, meștere... Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o *putere* ce gîlgîie” etc. Bogumil mai adaogă (17): „Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie așa”.

În așa vremi de proprie plăsmuire, printre astfel de persoane, cu îndoite și întreite baze psihice, se poate fantaza ușor, interesant chiar, dar cu cît, cu ce fel de sens?

Deoarece eu scriu aici numai note, nu studii, nu mă pot opri să fixez *principal cit mit* s-ar putea amesteca — în orice dramă — cu *realitatea istorică*, și pomenesc, pe scurt, că un model realizat în această privință este trilogia lui Fr. Hebbel despre Nibelungi, în care, din epopee, a intrat și ceva mit. Acesta, cît este, lasă-n picioare drama realistă; ea rămîne mereu reală, nu se-neacă în fantastic, ca la L. Blaga pe-alocuri, pe unde tocmai ne aflăm. Poate că pentru d-sa, studiul paralel al epopeii germane și al dramei hebbeliane ar putea deveni un corectiv...

În eroul dramatic Manole, *puterile* devin odată taine: „De ce uu se-nalță biserica? Cum mai iau lupta cu tainele? Unde e sprijinul?” Ori, altă dată, rămîn „puteri necunoscute”, care și din vodă și-au făcut „unealtă”. Deci și [el] este un orb, ce nu vede; un rob al „destinului”.

Manole, Bogumil și ultima lor caricatură (Găman) ni se oferă, așadar, oa figuri în care noi, modernii, nu putem intra cu toată simpatia noastră, ca figuri pentru copii (dacă aceștia ar putea înțelege aparatul de termeni magici-mistici) ori pentru bătrîni, care petrec bucuros cu basmul; dar pentru bărbați în toi, pentru cei ce mai ales dramei îi cerem un înțeles grav, ce pot fi acești credincioși în ocultism prostesc? De-aceea, înțîia jumătate a dramei nu trezește nici un interes matur.

Pentru ca să fim interesați și umani, trebuie să sosim la scena zi- direi în temelii a Mirei: Mira este, într-adevăr, o figură reușită! Este una și aceeași, de cînd apare pînă dispăre: copilă gîngașă, dulce, iubitoare, încrezătoare, bună, ce nici nu

bănuiește răul, un crin alb plutind printre lume, suflet bun și înalt, precum îi zice Manole.

Delavrancea, de-ar trăi, ar fi, desigur, mulțămît de ea. Și ar consimți la caracteristica ce i-o rostește Manole acum jertfei sale: „Viață

: făcuți să se bucure de verdeață, de lucruri mici, de ape și de furtuni, Ilnima a fost făcută să iubească, și niciodată să tacă. Noi, oameni răi, am speriat ochii și inima.” Zis așa pe cînd ea, ca-n glumă, intră-n zid...

O adiere de tragic bate pe aici în dramă. Pe-aici suntem chiar în Ipunctul de culminare al puterii de creație. Mp, Restul nu este simțire curgătoare, ci meșteșug să scoată la iveală și transformarea sufletească a lui Manóle, să motiveze sinuciderea sa.

Chinul lui Manóle durează lung, ca, spre pildă, durerea lui Filoctet în insulă; deprimă fără pic de recreație, pe care, pe ici-pe colo, ne-o ser- | vsc, ca stelele printre nori, amănuntele spirituale.

B Partea a doua a dramei nu o mai tulbură „puterile”, „tainele”, »necunoscutele»; ea este omenească. Și-i chiar remarcabilă ca încercare psihologică de-a desfășura și a lega de un fapt fatal finala pierdere a lui Manóle, pierdere sufletească și pierdere fizică. Ocultismul, ca motiv jpâramalic, a dispărut și din acțiune și din credința erou! ii Manóle, î De aceea întreb: nu-i cazul de-a crede că autorul n-a văzut unitar, *miermanent-unitar*, în sufletul eroului?

i De altfel, stilul are multă eleganță și încercări de evoluție la care s-ar putea să revenim. (Lucian Blaga: „Meșterul Manóle”. *Dramă în cinci acte*, în „Națiunea”, an. I, nr. 201, 23 septembrie 1927.)

I POMPILIU GONSTANTINESGU: în teatrul nostru, drama «**Istorică**» s-a cultivat cu un abuz care a ajuns la sațietate; de la Depără- țeanu pînă la d. Victor Eftimiu, atîția voievozi, atîtea domnițe, oșteni de frunte și pitorești aventurieri ai destinului și-au debitat patriotismul, și-au sonorizat pasiunile, în tirade și situațiuni asemănătoare > pînă la clișeu. Romantismul hugolian n-a murit încă în literatura noastră dramatică, al cărui ultim exploatator, d. Iorga, l-a aruncat într-un masiv discredit. jI Ca și în poezie, în eseu și studiu filozofic, d. Lucian Blaga este și în teatru un neobișnuit inițiator de forme noi. Opera sa dramatică a rupt, de la început, cu tradiția învechită a piesii populare, care utilizează o tehnică seculară, într-un decor cromolitografié, și schema unor ^psihologii invariabile. Inovator, d. Blaga n-a pătruns în gustul mediocru al publicului, desfătat de vodevilul industrial, de emoția senzațională a lui

Bataille și de dulcegăria sentimentală a dramolețelor moderne. Teatrul d-lui Blaga este o esențială creație literară; poezia, simbolul, emoția sublimată pînă la mit sunt mijloacele lui de expresie. Privită din acest plan, contribuția sa dramatică aparține unei noi epoci în evoluția genului la noi, și, alături de cîteva alte încercări, este sortită să

formeze delectarea unei inime minorităţi. D. Blaga nu va cunoaşte popularitatea în teatru, dar va însemna un capitol distinct în evoluţia lui modernă, prin realizări de o frumuseţe lirică mai rezistentă decât orice succes democratic.

Originalitatea sa este cu atât mai puternică, cu cit în *Avram Iancu*, părăsind atmosfera tematic metafizică a pieselor anterioare, desfăşurându-se regiuni fatal inaccesibile marelui public şi adresându-se unui subiect şi unui erou din istoria naţională, d. Blaga se scutură şi aci de vestigiile bătrînelui romantism. Totuşi, noua sa dramă conţine toate elementele unei posibile înscenări, fiindcă stilizarea ei lăuntrică şi tehnică mărturiseşte o viziune pregnantă a destinului lui Iancu. Literară în expresie, lirică prin atmosfera de legendă în care faptele se petrec, drama d-lui Blaga este adînc împlîntată în solul realităţii, dezvoltîndu-se într-un ritm tragic încordat, pe scara suişului şi coborîşului unui destin neînlătura il. Omul se luptă cu marele mister, e însemnat cu mirul fatalităţii şi termină asemenea eternului Prometeu. În *Avram Iancu*, d. Blaga vede nu numai un erou naţional, ci un profet chinuit pe rugul unui mare vis, acceptat în spiritul popular ca un supraom, descins din mit şi scufundîndu-se în el, ca un erou eschilean. Tristeţea pămîntului, durerea geniului, destinul tipului fabulos, iată esenţialele resorturi dramatice ale revoluţionarului ardelean, evocat în această dramă.

D. Blaga a-nălţat un subiect atât de local la o potenţă cosmică, apropiindu-se de sensul metafizic al tragediei antice.

Profetismul nietzschean, panteismul şi drama de conştiinţă — elementele structurale ale poetului Blaga — se întîlnesc fuzionate în figura lui *Avram Iancu*, întruparea tragică a unui organic „fenomen original”, moneda sufletească a unui mare liric.

Credem că în personalitatea lui Iancu şi d. Blaga şi-a împletit firele unor teme esenţiale ale filozofiei sale lirice, şi cîteva indicaţii preliminară ne vor duce mai repede la viziunea unitară a literaturii sale. Cînd, mai acum un an, am consacrat un studiu amănunţit poeziei d-lui Blaga, am simţit că prezentarea noastră era insuficientă. O înţelegere completă a acestui mare scriitor trebuie întreprinsă pe toate planurile activităţii sale: poezie, teatru, eseu, filozofie. Ele se-ntrepătrund organic, se luminează reciproc, alcătuind o viziune mai amplă decât s-ar părea la prima vedere. Ca să-nţelegem lirismul său metafizic, nu rareori am făcut apel la eseul său filozofic. Drama d-lui Blaga nu este, în esenţă,

decît expresia conflictuală simbolică a unor forțe lirice latente, prezentarea sub formă de personagii-mituri a unei problematice unitare. Ne-am îmbia cîndva să procedăm la o minuțioasă analiză a teatrului său, sub raportul filiației operelor, ca și sub acela al înlănțuirii valorilor care-i stau la bază. Drama lirică și filozofică a d-lui Blaga pornește din *Za- t. ' molxe*, poemul-mister tipărit în 1921, moment în care se cristalizează Rviziunea sa tragică a vieții. Tot ce a urmat acestui acord metafizic este Bjb. Consecință îmbogățită, multiplicată, crescută în mituri variate, a unui r nucleu inițial. În semnificația lui ideologică, volumul de poeme *Pașii wprofetului*, apărut în același an, cuprinde numeroase înrudiri cu *Zamolxe* și pricind poate servi la orientarea înlăuntru problemelor pe care le pune literatura sa.

« Am constatat în poezia d-lui Blaga o progresivă stilizare spiri- j tuală, o neîncetată maturizare, prin densitatea lirică a poemei, o necurmată purificare a melodiei de elementul ideologic, discursiv și ab- ^v Stract. Gîndirea sa mitică a rămas credincioasă în structura ei, dar și-a j cucerit mereu mijloace evocative, concrete, de exprimare, ajungînd la subtilele realizări din *în marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*.

K Același drum l-a parcurs d. Blaga și în teatru; după cum *Zamolxe* l'corespunde treptei de căutare a pesonalității sale din *Pașii profetului*, *Tulburarea apelor* coresponde fazei de evoluție artistică din *în marea trecere*, iar *Meșterul Manole*, *Cruciada copiilor* și *Avram Iancu* —cele din ultimele sale culegeri de poeme.

I De data aceasta ne mulțumim la o schematică înfățișare a teatrului său, numai un studiu pe texte putînd să ne ducă la concluzii definitive.

¹ Dar să revenim la drama *Avram Iancu*, și în primul rînd la figura eroului. Iancu este Pan și Zamolxe, spiritul pămîntului și panteismul, mitul crescut din ambianța spirituală și din tradiția folclorică. În *Prolog*, admirabil ca realizare literară, d. Blaga împletește această imagine a lui Iancu, legînd-o instinctiv de problematica sa, întrevăzută în volumele mai sus citate din 1921. Astfel înțeles, Iancu se-nalță la o potență simbolică, și toată acțiunea lui istorică, drama propriu-zis, cuprinsă jîn cele trei tablouri ale primei faze, în următoarele trei ale fazei a doua și în cele două tablouri din ultima fază, se luminează de nimbul mitului lui Zaratuștra, sublimînd o legendă națională într-o valoare universală. Este clar că Iancu e un simbol al profetismului, că

destinul lui de iluminat nu putea să-l ducă decât la pierzare, la rătăcirea minții, obsedată de o viziune lăuntrică nealterată în esența ei, deși n-a înfăptuit-o.

K Tabloul al III-lea din faza a treia, când Iancu își trăiește umbra pro - ietetică prin codri, împlinește viziunea nietzscheană a simbolului în care d. Blaga l-a turnat pe eroul revoluției moților.

Iancu nu e numai un exponent istoric al unei tragedii politice, sociale și naționale; el este profetul, spiritul zaratustrian, supus „veșnicei reîntoarceri”; reîntrupându-se în pasăre, Iancu moare numai ca om, în spirit rămânând etern, căci el a adus „o lege nouă”, pe care, dacă n-a realizat-o, a dat-o totuși oamenilor ca pe un suprem ideal. Nietzschea- nismul este însă integrat în tonalitatea etnică, este împăcat în spiritul lui Zamolxe și în mitul lui Pan. Ideologia d-lui Blaga este atât de armonios împletită în personalitatea umană, vie, a lui Avram Iancu, adîn- cimea mitică a eroului este atât de viguroasă, încît o socotim figura cea mai realizată din tot teatrul său.

Totuși, *Avram Iancu* nu este numai un poem și o metafizică sensibilizată, o concepție tragică a personalității expusă sub forma dramatică; ultima piesă a d-lui Blaga este creația unui mare poet și opera unui dramaturg ajuns la maturitate, stăpîn pe viziunea ansamblului, precis în conturarea celor mai episodice personaje, variat în expresia fiecăruia, deși ținuta generală este a unui scriitor care știe să-și afirme originalitatea în orice replică. (*Avram Iancu. Dramă într-un prolog și trei faze; zece tablouri. Tiparul „Dacia Traiană”, Sibiu, în „Vremea”, an. VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935.*)

În acest an, la un scurt interval, d. Lucian Blaga și-a tipărit, în două volume, *Opera dramatică* (Edit. „Dacia Traiană”, Sibiu) și, în colecția *Ediții definitive*, a Fundațiilor regale, un compact volum de *Poezii*. Cu alte cuvinte, scriitorul și-a reeditat întreaga operă literară formată din opt mituri dramatizate și din șase culegeri de versuri.

Deși nu se menționează caracterul de „ediție definitivă” al operei dramatice, trebuie s-o socotim alcătuită în același spirit ca și *Poeziile*.

Maturitatea de creație a d-lui Blaga a ajuns la un moment culminant atât în cultura noastră contemporană, cît și-n propria ei evoluție. Cele două aspecte ale activității sale literare se reduc, în realitate, la unul și același aspect. Teatrul său, cu excepția *Dariei*,

ține de lirism, fiind prin excelență ceea ce se cheamă „teatru poetic”, și chiar atât de originala sa creație filozofică are atâtea implicații lirice, în intuițiile „sistemului” și-n expresia lui verbală. Există o mare unitate de spirit între poet, dramaturg și metafizician; poemul, mitul dramatizat, eseu și sistemul metafizic al d-lui Blaga sunt, în bună parte, numai forme variate sub care se-ntrupează neliniștile și certitudinile unui spirit preocupat de marile taine ale vieții și de soluționarea lor.

Numai un studiu complet asupra poetului, dramaturgului și metafizicianului ar putea să scoată în evidență toate implicațiile spirituale laie unei viziuni despre viață și om, exprimată în forme literare felurite; unitatea lăuntrică a întregii lui opere nu este o simplă iluzie sau o artificială construcție critică.

Kr' Dar nu acesta este scopul imediat al articolului nostru; deocamdată, ne mulțumim a insista asupra organicității spirituale a creației fd-lui Blaga și a aplauda hotărîrea poetului ardelean, care-n plină tragedie a unității etnice și sufletești transilvane — peste arbitrarul moment Istoric — înalță dîrz și peste timp monumentul nepieritor al „energiei «■omanești”, transfigurată în mit liric și dramatic.

K[.]—Nu cunosc o mai bună propagandă decît aceea care se sprijină pe irealitățile spirituale; statisticele pot fi răstălmăcite, idealurile politice go pot schimba, după împrejurări, raporturile internaționale cunosc "oportunități trecătoare, necesitățile economice și militare își au legile lor gevere, dar nu mai puțin tranzitorii; numai creația spiritului este eternă și numai expresia ei ideală cuprinde acel absolut care face unicitatea unui popor.

Spiritualitatea transilvană este un astfel de absolut, oricît s-ar fi dezvoltat în condiții vitrege; contribuția literară a Ardealului și-a precizat dunga spectrală în componența sufletului românesc. Transilvania nu este o simplă provincie națională, în ordinea geografică, etnică, istorică și economică, ci este un tot ideal al spiritului nostru. S-au remarcat de mult caracteristicile literaturii române, văzută pe provincii: Moldova se reflectă în ficțiunea artistică prin sensibilitate și fantezie, Muntenia prin inteligență, Transilvania prin voință. Un spirit unitar, a cărui știrbire nu e cu putință fără a-i știrbi însăși existența, ■pi împărțirile acestea, aplicate după vechea psihologie asociațio- nistă, de la individ la colectivitate, sunt poate naive și arbitrare; aș |orbi mai curînd despre energetismul sufletului ardelean, căci nu putem Boncepe o literatură națională fracționată în sensibilitate, fantezie,

inteligență și voință. Oare fantezia și sensibilitatea nu sunt înseși elementele constitutive ale operei de artă? Se pot despozi lirica și drama d-lui Lucian Blaga de ambele atribute fără a le prejudicia existența?

B.: 'Lirică prin excelență, opera lui literară, crescută din mit și fabulos, frământată de o sensibilitate tragică, nu traduce numai un act de voință nudă. Energetismul ardelean, în expresie artistică, este o realitate mai precisă, mai conturată, indiferent dacă se manifestă în j/ză, în versuri sau în speculația filozofică.

Hphcepînd cu bătrînul Slavici, povestitor domol, de sevă populară, uit cunoscător al vieții țărănești și al tîrgoveților ardeleni, ne fixăm clintr-o dată în cadrele energetismului spiritual transilvănean. Slavici

era, în felul lui, un realist; observa viața așa Cum este și o traducea artistic, în proză. Figura neuitată a Popii Tanda, a lui Budulea și a Marei împletesc o formă a energetismului rasei; vădit în fapte, în lupta zilnică și aprigă a vieții, e un semn distinctiv al sufletului ardelean. Același suflet, prelungit în basm (*Nunta Zamfirii și Moartea lui Fulger*), înscris în peisagii și-n ritmul săltăreț, vital al idilelor, ia, la Coșbuc, o înfățișare de echilibru clasic; energetismul rasei nu se atenuază la poetul *Baladelor și idilelor*; e numai stilizat, după anume canoane artistice.

Poezia lui Goga a fost prea simplist văzută în militantismlu ei național și social; lirica lui e mai complexă și alternează revolta viforoasă cu aleaul, ditirambul cu elegia, ferecate într-o dirzenie care transpune altfel energetismul sufletului ardelean.

Impasibila literatură realistă a lui Reboreanu, aglomerînd fapte și oameni, cu alt suflu și adîncime epică decît Slavici, captează același viguros energetism în construcții narative.

în lirica de chiote și răzvrătiri a lui Aron Cotruș se zbate un frenetic energetism, ca și în lirismul meditativ, agonizant al lui Emil Cioran.

Actul de negativism al criticei maioresciane este tot o formă a energetismului spiritual ardelean; pe negația dîră, Maiorescu a creat premisele afirmației și a disciplinat o energie sufletească, ce se puefa risipi, în lipsa unor directive sănătoase.

în aceeași linie a energetismului spiritual ardelean se desfășoară lirismul, drama și metafizica d-lui Lucian Blaga.

După ce a căutat prin fabulos, cu tragice neliniști, un principiu divin, fără să-l găsească, întîlnind numai tăgada și moartea, poetul s-a retras în instinct, prelungit în părinți și strămoși, ca într-un concept viu al tradiției; tradiția însăși e o

formă a singelui ancestral, tragic, a subconștientului etnic. Întoarcerea spre poezia populară, în motive și stilizarea expresiei, a liricii d-lui Blaga este semnul aceleiași refugiu într-o mare de energetism vital.

După cum în opera dramatică întoarcerea spre mitul lui Zamolxe, al Meșterului Manole și al lui Iancu îi regenerează conștiința individuală rănită și îndoielnică, prelungindu-și ființa prin fibrele subcon - știentului etnic și fabulos.

Iar toată metafizica d-lui Lucian Blaga se sprijină, în partea ei constructivă, pe teoria subconștientului, intuit ca un nucleu centralizator al stilului cultural românesc.

Lirismul, mitul dramatizat și speculația metafizică a d-lui Blaga constituie cea mai subtilă, mai dîră și mai strălucitoare, din toate for-

nu le, prin cîte s-a manifestat pînă acum, ca atitudine spirituală și transfigurat în ficțiune artistică, energetismul sufletului ardelean, fe Apariția, în ediții definitive, a *Operei dramatice* și a *Poeziilor* este » afirmare individuală de artă a maturității scriitorului; dar mai este și afirmarea ideală a unei colectivități etnice, cu notele ei distincte, sublimite în planul fanteziei lirice.

H|f Iată prezent —Ardealul integral! (*Lucian Blaga tn ediție definitivă*, în „Vremea războiului”, an. XIV, nr. 666, 20 septembrie 1942.)

H SEXTIL PUȘCARIU: N-a existat, de la Alecsandri încoace, nici un adevărat poet al nostru care să nu se fi. apropiat cu toată venerația do poezia noastră populară. Blaga e și el unul din adîncii ei cunoscători ■ admiratori. Genul care l-a atras mai mult a fost, în consonanță cu [aplecarea lui firească spre misticism și legendă religioasă, descîntecul și colindele, în care răsună accente străbune, atît de greu de descifrat, fin dramele sale, aceste ecouri din vremuri păgîne, apar adesea sugestive și evocatoare, ca scenele magice din tragediile lui Shakespeare. în ultimul volum de versuri găsim o colindă minunată, în stil popular, dăruită în loc de cîntec de leagăn fetiței sale:

„Doarme colo în poiată
pruncușor fără de tată.
Și m&icuța mama lui se tot
plînge boului c-a născut în
Vifleim, n-are scutece de
în, n-are apă, n-are fașă,
nici opaiț, nici nănașă.
Iosif cercul de pe cap în
cuiier și l-a lăsat și-a plecat
unde-a plecat, ca să-l latre
cîinii 'n sat...”

K); într-o zi, acest îndrăgostit al literaturii noastre populare veni Kt mine să-mi ceară colecții de material folcloric. Blaga trăia atunci Hct Cluj, unde fusese unul din întemeietorii revistei *Gîndirea*. I-am atras ■tenția asupra unei poezii, publicată în revista *Transilvania*, care mă ■fnpresionase adînc și pe care o consider, alături de *Miorița*, ca pe una • (Un cele mai strălucite produse ale geniului nostru popular. Pe motivul BiOnorei, poetul anonim a brodat o baladă de o extraordinară putere ■vocativă:

holera decimează satul. Puterea ei pustiitoare se oprește însă în fața altei puteri mai mari: voința unei mame de a-și revedea fata, înstrăinată, și de a o răzbuna față de cel'ce-i adusese nenorocirea, propriul ei frate. În acest tablou sinistru al satului de lingă „podul de rouă”, în pare cucuta a năpădit curțile și o babă uitată de timp scurmă în cenușa răcită pe vatră, în care strigoi trec pe cai albi, în miez de noapte, | și holera bate neputincioasă la ușă, poetul viziunilor mistice trebuia să se simtă acasă.

Și astfel s-a născut acel joc al fantaziei care se numește *învierea*, o pantomină în patru tablouri, care așteaptă pe compozitorul înrudit sufletește ca să-i dea făptura muzicii.

Dar să trecem peste acest joc al fantaziei „în afară de loc și timp” și să nu ne oprim nici la cele două episoade „freudiene” în activitatea dramatică a lui Lucian Blaga, *Fapta* și *Daria*, spre a-l urmări în lucrările sale cele mai caracteristice. Acestea vor rămânea în literatura noastră, devenind bucățile de rezistență în repertoriul viitorului teatru românesc, pentru lumea doritoare de a se împropăta sufețele de năvala dramelor efemere și comediilor ușoare.

La început stă poemul său dramatic, „misterul păgân” *Zamolxe*, contemporan cu *Pașii profetului*, scris în aceleași versuri libere, bogate în strălucitoare figuri poetice, vibrând de același ritm intern. O notă lămuritoare ne spune că „istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia ȘT țese acțiunea acestui mister nu sunt, prin urmare, decât o creațiune a autorului.” Cel mai liber teren deci pentru jocul fantaziei creatoare, pentru preocupările lui religioase, când creează parabola cu Dumnezeuul- | Orb, pe care fiecare din noi, copiii lui, îl purtăm de mână:

„Te zbugiumi veșnic dibuind să faci minuni, cum n-au mai fost, dar brațele nu-ți sunt așa de tari
precum ți-e visul de înalt.
Atît de des tu cazi înfrînt
și nici nu bănuiești furtuna de lumină ce-ai creat-o.” 1

Cele mai multe din calitățile acestui poet cu neobișnuite aptitudini 1 de dramaturg se vădesc din această primă încercare tinerească, din I care se desemnează clar atitudinea și mijloacele sale de autor drama- I tic. Varietatea se manifestă la el în puterea sa de a se înnoi față de marilo j probleme ce-1 preocupă.

Tot interesul autorului se concentrează asupra eroului

principal, j

Celelalte personaje ale piesei nu apar pe scenă decît pentru a
j crea atmosfera necesară spre a înțelege lupta din sufletul
eroului. Sînul 1

Sfcilor misterioși și munții eternei singurătăți nasc pe ciobanul fanași cu suflet virgin, frumusețea livezilor înverzite și taina șopotului izvoare dau ființă frumoasei Zemora, fiica Magului.

Ea e singura femeie în dramă și, ca cele mai multe figuri de femei, trăiește scenic decît în funcție de eroul principal, care este un băr- *t. Tot astfel Mira, din *Meșterul Manole*, cea cu părul negru și venită e dincolo de rîu, întreagă: dragoste, dor de viață și devotament de are alt rost de a fi decît să mearcă contrastul și să ducă la iroxism încrîncenarea inimii celui ce o iubește, deopotrivă cu opera sa artist. Așa e Patrasia, soția Popii din *Tulburarea apelor*, cu "tă ființa ei înfipță în realitate, simplă, neînțelegătoare pentru tot nu e omenesc și e pervers, dar totuși, cu presimțirile vagi ale instinc- ui ei de soție în primejdie. Și așa e, mai ales, Nona, sălbateca și Jgmateca călugăriță, pe jumătate zîină din povești și pe jumătate »pită diavolească:

„în răcoarea zorilor plutește căldura ei, o
adulmecă prin păduri dobitoacele subțiri.
Căpriorii se opresc pe urma ei cu nările în
vînt și uită să meargă la izvor.”

Și totuși, această femeie, cu care dobitoacele codrului se simt în- ;dite, e, în același timp, soră bună cu Hilda Wangel, din dramele lui bsen, fetița-destin care face pe constructorul Solness să urce schelele rnului la înălțimi ametoitoare și pe bătrînul poet norvegian să regrete, clipele cînd „morții vor învia”, viața de iubire pe care a sacrificat-o grei poetice.

Numai mama din *Cruciada copiilor* se ridică, prin intensitatea l pe primul plan al acțiunii dramatice, în luptă cu fanatismul minat al fiului ei, care se cere sacrificat și a cărui „inimă se scurge sub ușă și prin zidurile” care-l opresc să plece cu ceata nevinovaților ii mormîntului. Patima dezlănțuită în acest conflict e de un dra- “tism extraordinar și de o nobleță etică ce contrastează nespus de 'nefăcător cu pasiunea erotică exploatată pînă la saturație de cei mai "Iți autori de drame moderne.

Dacă, cu drept cuvînt, s-a relevat, ca o deosebită calitate a drama- Tni Blaga, ingeniozitatea și originalitatea lui în închipuirea subiec- r, va trebui să acceptăm altă calitate, ce mi se pare tot atît de re- *abilă: mîiestria cu care el știe să-și încadreze aceste subiecte în “tatea românească.

în privința aceasta, Blaga e, alături de Caragiale, cel mai național tre scriitorii de drame românești.



Căci, precum în poezie și în nuvelă sau roman, nici subiectul scos din istoria națională, nici versul declamator sau fraza prin care se exaltă j sentimentul patriotic nu este încă un motiv să facă dintr-un scriitor j un poet național, ci numai confundarea integrală cu specificul nostru j etnic, tot astfel și în dramă, personajele îmbrăcate în haine de voievozi I sau de boieri și tiradele lor din actul al treilea, nu creează încă drama > națională. Poet național e Alecsandri, nu fiindcă a scris pe *Peneș* | *Curcanul*, — care, precum se știe, are un model străin —, ci fiindcă a j simțit tot farmecul poeziei populare, căreia i-a dat locul ce i se cuvenea j în literatura cultă; poet național e Eminescu, care s-a identificat cu j românismul; Coșbuc și Goga, care au vrăjit sufletul ardelenesc în ver- I șurile lor senine sau clocotitoare de pasiune; Creangă cel rupt din solul j Moldovei și Sadoveanu care a știut să-i cînte frumusețile...

Nu e, desigur, o Sntimplare că Blaga, care în eseurile sale filozofice j e atât de des preocupat de problema structurii noastre etnice, își începe 1 șirul dramelor sale transpunîndu-ne în lumea strămoșilor noștri traci, j Sîngele ce l-am moștenit de la ei curge încă viu în vinele noastre. Glasul j acestui sînge răiună adesea și în versurile sale. În solul pe care călcăm 1 zilnic se ascund oase, al căror fosfor luminează încă în nopți acoperite ' de mister.

Găman, mătăhala fioroasă și totuși strîns legată suflătește pînă și j de surîzătoarea soție a Meșterului Manole, e însăși personificarea acestui j pămînt românesc. El tresare în vis cînd malul Argeșului se cutremură, surpînd zidurile mănăstirii. Din cojocul lui sar pietricele și nisip pe per- j gamentele pe care meșterul arhitect a închipuit schițele clădirii. Scena j cînd Mira sare pe corpul muncit de convulsii al acestui Găman și i joacă ușoară, fără ca bolțile măiestre ale oaselor ei tinere să se frîngă, e de o frumusețe și adîncime simbolică fără pereche...

Cu intuiția care-l caracterizează, Blaga a desprins din lungul șir I de veacuri al trecutului nostru importanța covîrșitoare pe care a avut-o, j în cultura noastră, ortodoxia. Această legătură intimă și milenară cu ' biserica creștinismului oriental, care a păstrat credința în puritatea ei 1 mistică inițială, e apa mare ce ne-a purtat pe valurile ei.

De cîte ori această apă a fost turburată, de atîtea ori găsește el un < 1 conflict dramatic, care însemnează în același timp un moment de criză • I acută în istoria neamului.

Însă minunata legendă a Meșterului Manole, cu dramatismul

I luptei între sensurile ce leagă pe om de viața pămîntească și între avî- I tul artistic ce pretinde sacrificiul suprem, se încadrează pentru el în *m* furtuna stîrnită odinioară de bogomilism.

■fs „Locul acțiunii: pe Argeș în jos. Timp mitic românesc“, notează plaga pe prima pagină. Timpul în care se petrece acțiunea va rămînea, precum legenda o cere, vag, pentru ca misterul să nu se turbure prin precizări istorice; dar acest mit e românesc. Între personajele piesei KpaEg starețul Bogomil, care crede în dualismul trupului și sufletului și care devine agentul sfătuitor al lui Manole, ca să aducă jertfa corpului pentru izbînda sufletului și îndrumătorul Mirei să alerge la altarul sacrificiului suprem.

B. Cadrul religios îl dau și cei doisprezece meșteri zidari, dintre care' unii poartă chiar numele și au avut și îndeletnicirea celor doisprezece apostoli ai lui Hristos și care se simt legați solidari, nu prin jurăminte, ci prin chemarea ce o simt în suflet să slujească aceluiși ideal.

K;' Al doilea moment de criză apare la începutul secolului al trei- iiprezecilea, cînd catolicismul trece pe la curțile noastre domnești și kboierești, căutînd să abată spre Apus cursul mării ape a ortodoxiei iorientale.

Bi Printr-o cetate românească de pe malul Dunării trece vîntul, de nebulie fanatică, care a adus spre sacrificiu miile de copii nevinovați, jpkcestei *Cruciade a copiilor* se alătură și fii de români, iar Radu, pe care jigrija de mamă a Doamnei îl oprește, trebuie să cadă jertfă, acasă la el, lumi ideal colectiv nerealizat.

Mp Dacă această piesă a lui Blaga e poate cea mai dramatică, cea mai Icaracteristică pentru poet, cea mai plină de dramatism interior și pic- i'tată cu mai saturată culoare locală, îmi pare cea care poartă titlul ce Sf-ar putea da seriei întregi a dramelor acestui ciclu, *Tulburarea apelor*. ■erisl în anul 1923, ea e străbătută de același ritm interior, care zvîc- gpște în volumele de versuri inaugurate prin *în marea trecere*.

B,. în Ardealul, păzit de înstrăinare prin legea strămoșească, începe Ită bată vîntul marelui reformator de la Wittenberg. În alambicurile jălchimiștilor sași de la Sibiu se fierbe esența ce avea să otrăvească sufle- ftul unui tînăr preot dintr-un sat românesc din apropiere, ispitit de făgă- juala unei cîrji de episcop, amețit de glasurile ce voiau să-l smulgă Bn.misticismul ortodox spre realismul protestant și mai ales mînat de Bir Sălbatic dor de a „haiduci“, fie chiar în cele religioase. Și numai o ■faptă!“ de

haiduc, incendiarea bisericii, îl vindecă, prin dezlănțuire, B greul pornirii ancestrale zăvorâtă în subconștient.

BpSpre acest Ardeal, din care poetul însuși a răsărit atât de nou și Kt de complex, ca o ofrandă pe care noua provincie o aduce țării în- pregite, și-a ales el și subiectul celei mai nouă drame, care, jucată pe feoena Teatrului Național din Cluj la începutul acestui an, a avut un Bfces scenic ca puține drame românești.

Nimbul legendar, cu care moții recunoscători au îmbrăcat figura lui Avram Iancu, a permis poetului să-și introducă drama printr-un „Prolog”, în care încearcă — cu succes ni se pare—să materializeze scenic credința populară că Iancu s-a întrupat dintr-o pasăre măiastră, j ce veghea asupra sortii lor. Acest element mistic îi va da poetului posi- i bilitatea să distrame în vagul poeziei sfârșitul lipsit de dramatism al j eroului de la 1848.

în acest prolog cad grele cuvintele Iancului: „Eu sunt căpitanul j vostru”.

Căpitan din creștet pînă-n tălpi, așa ni-1 prezintă poetul.

Căpitan cînd trimite glonteale ucigător jandarmului semetj care ! spunea fetelor de român că contele Teleki vrea să le angajeze ca doici j pentru purceii săi: căpitan, cînd răspunde unguroaicei Erji, vrăjită ¹ de bărbăția înfățișării lui, că „numele ce mi l-au dat părinții a fost ca un dinte de lapte. L-am pierdut încă de cînd eram copil. Eu sunt moțu,

Erji, moțu’«fără nume»”; căpitan, cînd scoate otava din pernele ade- j menitoare a aceleași Erji, spre a o da calului ce-1 va duce pe poteci umbrite; căpitan, cînd nu se lasă înduișat de conștiința că bătrînul său tată, gîndindu-se la el, „și-adună lacrimile în năframă, cum adună j popa fărămiturile de prescură”; căpitan, cînd, în sfatul comitetului național, cel preocupat să trimită o nouă jalbă la împăratul, tună: ■ „sau punem pumnul în pieptul furtunii, sau pierim”; căpitan, cînd M vrea să cucerească dreptatea „cu moții și cu popii... cu numele și cu jstîncile... cu cei douăzeci și patru de ani ai lui, la care nu ține să mai j adauge nici unul”; căpitan, cînd ia asupra-și și primejdia de a fi tratat I de rebel de împăratul, pentru care luptă.

Dar credința în acest împărat, pe care nu și-l poate închipui decît j drept și recunoscător față de români, pentru care vinde și bruma de j avere ce a mai rămas tatălui său bătrîn spre a-1 aduce în Țara Moților, ¹ această credință neclintită în dreptatea oficială e vina lui tragică, pe I care trebuie s-o ispășească cu marea decepție și grozava umilire care-i întunecă mințile...

între „pietrele” pe care le aduna în tinerețe pentru clădirea „tem- I plului” s%u, citim următoarele cuvinte, pline de înțelepciune: „Fără de o I adîncire strălucitoare în mișcările și frămîntările sociale ale timpului, ■ *fără de o pătrundere în tănuitele instincte ale neamului*, fără de făurirea ■ unor vederi largi despre viață și natură, fără de cunoașterea altor culturi ■ din vremea noastră și vremuri trecute, față de care să ne afirmăm și H să ne cristalizăm propriul spirit etnic-cultural, cum își închipuiesc H artiștii noștri să dea lumii o operă de artă, în care să se concretizeze H

| toate pornirile conștiente și inconștiente ale unui om? Operele de artă | pe care le așteptăm, vrem să fie expresia unor personalități, care își ii’ conștiința cristalizată într-o hotărîtă concepție despre ființa și I rostul existenței, personalități bogate în viața lăuntrică, în întrebări, în,îndoieli, în avînturi și în gînduri. Suntem sătui de acele pseudocrea- | țuni, perfecte în partea lor tehnică, făcute de dragul unui succes mo- | mentan de artiști-meșteșugari 1”

Consecvent cu aceste principii, exprimate cînd abia avea douăzeci; ani, Lucian Blaga și-a înmulțit cu o sete nepotolită cunoștințele, a pătruns din ce în ce mai adine taina specificului nostru etnic, s-a așe- ' zat pe crestele înălțimilor, unde puterea furtunelor pustiitoare crește, ca să fie mai aproape de lumină. El a trecut cu o nepăsare aristocratică ' pe drumul ce-l depărta de succesul imediat, fără să facă concesii gustului mulțimii. Astfel a izbutit să dea, în cincisprezece ani, o operă poetică L atît de încheată, nouă, originală și adîncă, frămîntînd din tezaurul I tradițional al limbii românești posibilități noi și clasice și plastice de ECXpresie pentru cele mai abstracte idei, fără să facă concesii neologis- jp mului ușor și ademenitor. (*Poezia și drama lui Lucian Blaga*, în „Re- | vista Fundațiilor regale”, an. II, nr. 8, 1 august 1935.) .

G. CĂLINESGU: *Zamolxe* e un „mister păgîn” și înfățișează un : prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiția românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic, cu care | mulți vor să înlocuiască acum convenția latinătății, ce-i dreptul mai ; potrivit sufletului nostru agrest. Zamolxe, cirac al lui Dyonisos, simbo- liizează chiotul de vitalitate în fața lanurilor galbene și a strugurilor Bcopti, îndreptățirea filosofică a țaranului de a umbla cu picioarele goale > prin iarbă,

strivind melci și șopârle și călcînd cu degetele în țărîna udă | de lapte de capră. Misterul e compus dintr-o mică dramă de idei, »aproape pirandelliană. Zamolxe nu mai crede în zei și s-a ascuns într-o »^peșteră, unde cultivă unica divinitate legitimă, pe Marele Orb, simbol | alf}Cosmului divin, pretutindeni și neștiutor de sine:

„Arunci grăunțe între brazde și zici: din ele crește Dumnezeu, în dimineața ceea, ca să mă priceapă și copiii, l-am schimbat în orb.
Le-am spus: noi suntem văzători,
iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.

Fiecare e copilul lui — și fiecare îl
purtăm de mână...
Căci nu ești tu Dumnezeu ne-nțeleșul orb,
Ce-și pipăie cărarea printre spini?”

Atunci, Magul pune simulacrul lui Zamolxe în templu, printre zei, și-l divinizează, ca oamenii să-i uite învățătura. Mitul e atât de tare, încât înlocuiește realitatea, și când Zamolxe se coboară la templu, el Se află în fața unei puternice ficțiuni. El dărimă statuia și e omorât pentru acest lucru, și abia atunci mulțimea primește adevărul cecității lui Dumnezeu.

Valoarea poetică a misterului stă în aceeași ascuțime a contactului fizic cu lumea, în evocarea a tot ce e voluptos la suprafața pământului: „Duhul meu — al meu sau al Pământului e tot atât — și-a așternut aici cojocul său de mușchi și-așteaptă;
Departa ești poporul meu dac, neam de urși.
Ei bine, mucenicii lui se tot sporesc de-atunci
pe sub pământ ca iepurii de casă.
Prin câlți de codri altădată săgetam bourii
între coarne...”

★

< „... și pescuiam din fluvii somni rotunzi
ca pulpele fecioarelor.”

„Mi-am sfîrticat cinci oi și-am plîns în lîna lor.”

„O, nu. Aicea nu mă simt împrumut de
oameni, ci așa de mult în mijlocul naturii,
încît mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi
pe cap, în loc de păr, ca stîncile...”

încercarea de a construi un pantheon dac cu șase zei, dintre care unul cu cap de bour, amintește mitologiile dacice ale lui Bolintineami și Eminescu.

Intrat în cîmpul noțiunii de tradiție, era firesc ca Lucian Blaga, în înțelegere sau nu cu alții, să se deplaseze pe un punct mai apropiat de existența noastră reală, românească. Tracismul e o abstracție, iar panteismul curat, o filosofie fără mitologie constituită. Poporul român este creștin ortodox, și Dumnezeuul creștin este exterior lumii. Dar cum sufletul popular nu atinge niciodată absolutul, caracteristic spiritualismului, poetul se va opri la mijloc, între cer și pământ (atitudine eretică dar singura cu putință în poezie și în orice legendă, dovadă francisca- nismul) și vă continua să pipăie concretul, lăsîndu-

se nostalgizat de jȘpirit. [...]

■f. Deși *Tulburarea apelor* e, în fond, operă de poezie ca și *Zamolxe*, P putem trece în rîndul dramelor numai pentru mai ordonata desfășurare scenică. Structura e de poem faustian și de dramă ibseniană, interesul general fiind de natură speculativă. Un popă ardelean român din vremea Reformațiunii (veacul al XVI-lea) e îndrăgostit de Nona, Itînără sașă, care ademenește, de altfel, pe toți tinerii preoți, spre a-i 'capta la Reformă. (Motivul e, bineînțeles, imaginar.) Popa e tocmai pe cale de a clădi biserică, dar e turburat de ispitele Nonei. Trebuie să se lfnțeleagă că ortodoxismul, catolicismul susțin desăvîrșita transcendență a spiritului, în vreme ce acești reformați pretind că „Dumnezeu e pretutindenî“. Iată că în casa preotului vine un moșneag care face, în felul lui Zamolxe, teoria unui Isus-Pămîntul:

„Azi Pămîntul întreg e trupul său...

Isus e piatra Isus e muntele;

totdeauna lîngă noi — izvor limpede și

mut, totdeauna lîngă noi — nesfîrșire

de lut.

Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,

Isus înflorește-n cireși

și rod se face pentru copiii săraci.

Din flori îi adie vîntul peste morminte;

el pătimeste în glie și pom — o

răstingire e în fiecare om — și unde

privești: Isus moare și-nvie *Palrasia* :

Cu picioarele suntem pe trupul său?

Moșneagul:

Noapte și zi umblăm prin eucaristie.“ p *Tulburarea apelor* este tocmai ispita acestui panteism. Moșneagul aprinde biserica popei, e omorit de norod, dar preotul s-a convertit la (@oua credință și se botează cu pămînt:

„Pămînt m-am văzut — vreau să-ngenunchez lîngă el.

Nu e nimeni aici — să cînte?

«Isus e Dumnezeu! — miel.

Isus e glie și om,

Bji' Isus e copac.»

Precum se vede, intriga dramei e mitologică și are ca scop încadrarea presupusului panteism tragic în formele creștinismului. Și aci întîlnim admirabile dovezi de palpate a

lunii:

„S-a cam uscat cerneala, Patrasio. Când fierbi alta din scoarță de arin? Uite e ca rășina...”

*

„De-ai fi biblie prăfuită, mi-aș lăsa
urma tălpilor pe tine.”

★

„Ghimpe în călcîiele arhanghelilor, ce?”

★

„Ce ploscă frumoasă ai.
Ca șoldul unei băcite, care s-apeacă să
mulgă oile, să ducă pe urmă lapte în rai.”

„...și totuși, dac-ar fi iarbă verde aici în
jur, aș putea să joc desculț și nebun în
fața ta.”

Cartea e, în total, de o rară poezie, dar, ca în genere în poezia lui Blaga, nu se pot izola fragmente de sine stătătoare, opera întreagă fiind un măr cu carnea egală și suavă peste tot. Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă, constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil, deși nu e lipsit deloc de pathos și de repeziciune scenică. El are nevoie de un public rafinat, care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total.

În *Daria* se pune la suprafață o problemă de patologie psihică. Daria, femeie încă foarte tânără, căsătorită cu un pedagog bătrîn, aro ideii fixe, care (idee freudistă) nu sunt decît inhibirea impulsiei erotice. Vindecarea Dariai nu poate veni din partea soțului pedagog, caru caută să reprime fixitățile, ci prin dezlănțuirea patimilor refulate. Daria descopere un tînăr poet, de care se îndrăgostește imediat, se simte vindecată, dar soțul (în felul lui bine intenționat) o închide în casă. Bolnava de lipsa dragostei merge pînă acolo încît roagă pe fiul ei Puiu să ducă o misivă scriitorului. Însă, fiindcă scriitorul refuză scrisoarea cu o morală strașnică, Puiu se sinucide de rușine. Apoi, aflînd că scriitorul pleacă (de fapt, e mințită), Daria se spînzură. Conflictul real este însă

tre natură, care nu suferă constrângere, și convenția socială, simbolizată prin pedagogul Filip, care pregătește educația copilului încă dinainte de naștere, prin „muzica sferică”. Daria e o nimfă chiuitoare în- erată. Farmecul piesei stă în dezlănțuirea pasiunii sălbatice:

„Te iubesc, tinere, te iubesc! Întia oară spun aceste cuvinte. Bă iubesc, tinere, te iubesc! Ge bine că ești aici. De când ne cunoaștem?”

șapte zile 1 Și șapte zile pot să fie mai mult decât șapte ani. Cum să-ți Bc? Ce nume să-ți dau? Simt nevoia să-ți dau alt nume. Îmi vine să Țe chem: mîntuitorule. Îmi vine să te chem, cerule, adîncule! Îmi vine să te chem: Țiharule, visule! Ce bine că ești aici! De șapte zile ne cu- Boaștem”

sau în cunoscuta capacitate de a palpa Universul. Despre Puiu, Daria spune că crește „ca un dulău de oi”, urechile lui îi plac, fiindcă sunt „bune”, „reci”, ea, în clipe de criză, „și-a ridicat rochia” și s-a așezat l’goală în zăpadă”.

■ I Freudismul este pe față punctul de plecare în jocul dramatic *Fapta*. ■ Pictorul Luca e obsedat de ideea că ar putea face o crimă, și doctorul Bfc|ndecă, provocîndu-l la „faptă”, din fericele fără nici o urmare supărătoare, fiindcă glonțul tras nu lovește decât orologiul. *Înviere* e o pan- Eomimă cu acțiunea „în afară de loc și timp”, amestec de fabulos și fițărănie, totul stilizat în modul Demian. Voinicii par „niște arhangheli »fără de aripi, îmbrăcați în cojoace de ciobani”. *Meșterul Manóle* e o ■ dramă de idei în atmosferă mitică („timp mitic românesc”). Meșterul ■ Manóle zidește mereu de șapte ani, și tot ce face se dărîmă. Introducerea ; unui stareț Bogumil îndreaptă gîndul spre bogomilism, spre concepția I adică a colaborării între duhul infernal și cel divin. Ceea ce construiește ■ i Manele e opera lui Satanail, lucrare materială, informă cită vreme nu ■ Coboară Spiritul. Iar divinul se relevă prin miracol (idee ce urmărește Ț pe’ toți gîndiriștii). Minunea cere însă din partea omului o jertfă, și ■ Manóle o va face sacrificînd pe Mira. Din alt punct de vedere, *Meșterul Mianóle* e un răspuns la problema estetică. Creația are ca punct de ple- Icare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul irațional, fără har. j Acest har pretinde însă artistului suferința. După ce a sfîrșit biserica, ■ Manóle, turburat în ființa lui de om, voinște să-și dărîme opera, să scoată pe Mira. însă, biserica e indestructibilă, și, de altfel, mulțimea îl împie- r dică de la acțiunea de năruire. Mod de a spune că opera artistică, ieșită I din jertfa omului, are o existență independentă.

Manóle se ridică în I turlă și se aruncă de acolo jos. Mulțimea contemplă opera, devenită BUionimă, și nu are nevoie de autor. Se repetă dar pirandellismul din *JZamolxe*, conflictul între adevăr și ficțiune. Desigur că publicul nu poate

urmări în spectacol intriga ideologică, și, ca atare, drama rămîne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism. (Lucian Blaga, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 793, 796—797.)

OCTAV ȘULUȚIU: Legendarul și miticul dau teatrului lui Blaga j un caracter de basm, o atmosferă feerică de alt tărîm, de supranatural, j trăsătură specifică pe care Vladimir Streinu o atribuia și poeziei sale { (vezi *Pagini de critică literară*), dar care este mai puternică în drame. 3 Amestecul de elemente păgîne, de eresuri și superstiție, de imixtiunea 1 supranaturalului, de legendă, fenomene care înfrîng legile firii, toate j acestea, și în mare măsură și limbajul liric, ȝes un cadru de mitologie 1 românească, ' de basm popular. Și nu m-aș mira dacă, într-o bună zi, j Lucian Blaga ar crea o dramă de pură imaginație, cu personaje ale mito- j logiei românești.

Spuneam la început că teatrul lui Blaga e un teatru de idei. Pînă acum n-am înfățișat decît cadrul și elementele charactersitice ale acestui j teatru. Să încerc acum a desprinde și spiritualitatea și semnificațiile ■ lui. De la început trebuie să constat că teatrul lui Blaga e un teatru profund creștin. Excepție de la această formulă o fac *Daria* și *Ivanca*, două drame care ocupă un loc cu totul aparte în creația dramaturgului, ^ și *înviere*, pantomimă a cărei semnificație absconsă mărturisesc a nu o putea descifra. [...]

Jertfa și moartea sunt cele două teme fundamentale pe care se orliestrează tot teatrul lui Blaga, după cum pe tema misterului se con- centrează întreagă poezia și filosofia lui.

Ideea de jertfă apare din *Zamolxe*, care este intitulat „mister pîgîn”, doar pentru că se petrece în timpuri precreștine. Zamolxe însă nu e un pîgîn. Ideea lui despre Dumnezeu e o idee creștină. El luptă contra idolatriei, adică împotriva adorării unui Dumnezeu exterior și vrea să impună ideea unui Dumnezeu interior. Pentru aceasta inventează fabula Orbului. Dumnezeu ar fi un orb, pe care noi trebuie să-l ducem de mînă. Dar acest Orb e înăuntrul fiecărui om, și înȝelesul e ca j fiecare să-l cultive pe Dumnezeu în inima sa. Dar adoratorii zeilor îi fac o farsă și-l proclamă pe Zamolxe însuși zeu, așezîndu-i statuia în templu, printre ale celorlalți. E o încercare de a-l paraliza, de a-i desființa < mitul prin falsificare. Și atunci, Zamolxe are

clarviziunea de care am pomenit mai sus: îi apar rînd pe rînd cei trei mari martiri, care au murit pentru a face să triumfe ideea lor: Socrate, bînd cucută, Iisus, purtînd-îi crucea și Giordano Bruno, cuprins de flăcările rugului. Zamolxe Bbtelege că trebuie să se jertfească pentru Orbul său. Vine în Cetate și l asistă tocmai la așezarea în templu a propriei sale statui. Înfuriat, se năpustește asupra ei, o dărîmă și o sparge, iar mulțimea, care nu-l im ai cunoaște, îl ucide. Și după ce l-a ucis abia își dă seama ce a făcut, jplindcă unul le spune pe cine au ucis. Și drama se sfîrșește astfel: „Unul:

Zamolxe e mort.

Al doilea:

Dar ne-a adus pe Dumnezeu.

Întîiul:

Orbul e iarăși printre noi.

Al doilea:

Și-n noi.”

K' Zamolxe a trebuit să se jertfească pe sine pentru a-și impune l Ideea și religia. Spiritualitatea creștină a ideii de jertfă astfel înțelese nu mai are nevoie a fi demonstrată.

RT în *Tulburarea apelor*, aceeași jertfă: Moșneagul ia asupra-și incen- ț dierea bisericii și e ucis de țărani îndîrjiți. Dar el s-a sacrificat pentru a mîntui sufletul Popii, pentru a-l readuce pe acesta la dreapta credință. Și, într-adevăr, iluminarea se produce, și Popa se simte pătruns de k credința Moșneagului care devine, dincolo de moarte, umbra lui.

K în *Meșterul Manole*, eroul trebuie să jertfească ce are el mai drag pentru ca să poată ridica biserica. La o privire superficială s-ar putea ? spune: creștinismul nu cere sacrificii de sînge, e chiar împotriva lor. t Creștinismul spune să nu ucizi. Da. Totul e adevărat. Și totuși, jertfa ' lui Manole e perfect creștină. în primul rînd nu trebuie să uităm că | *Meșterul Manole* este o legendă și, ca atare, că faptele nu se petrec aidoma ca în realitate. Fapta din *Meșterul Manole* e doar „simbolică”. Jertfa cere o ființă iubită, cea mai dragă, și aceasta nu poate fi decît o • ființă omenească. Dar tocmai faptul că se cere jertfirea unei ființe (iubite arată înțelesul creștin al jertfei. Jertfe de oameni au făcut și ; păgînii, dar ei jertfeau oameni ai altora, nu pe cei iubiți lor. Preoții I lui Moloch nu-și aruncau în foc nevestele, ci copiii naivilor credincioși, de la care-i smulgeau cu sila. Repet însă: jertfa și fapta din *Meșterul S Manole* e o alegorie și un simbol.

Zidarii nu ucid. Ei zidesc. Și zidesc o iființă, într-o biserică. Această ființă nu a murit, ci sufletul ei a trecut în biserică, s-a întrupat în zidurile și în ființa bisericii. Pentru ceea ce ! interpretează oamenii drept crimă, Manole își face singur judecata și

se sinucide. Dar zidirea Mirei nu e crimă, ci o minune pe care, după j spusa lui Manole, numai Dumnezeu o poate înțelege.

În sfârșit, ideea de jertfă are aici înțelesul că nici o creație desă- | vîrșită un e cu putință fără ca să dai din tine și să pui la temelie și tot 1 ce ai mai drag, suflet din sufletul tău. Acesta e destinul oricărui creator ' de frumos, aceasta e legea oricărei creații. Prin aceasta numai, opera ' de artă capătă adevăratul ei înțeles, de expresie luminească și concretă j a Divinului.

Ultima jertfă, și nu dintre cele din urmă, e jertfa propriei persoane pentru destinul neamului. E jertfa lui Avram Iancu, care a dat pentru 1 poporul românesc tot și s-a dat pe sine însuși pentru ca, mai târziu, din această sacrificare, aparent și momentan zadarnică, să iasă biruință de 'mai târziu. Fapta și viața lui Avram Iancu nu sunt altceva, în concepția lui Blaga, decît o altă zidire de ființă omenească la temeliea unui neam, a cărui clădire se desăvîrșește ceva mai târziu.

Strîns legată de ideea de jertfă apare ideea de moarte, fiindcă jertfa se face prin moarte. Și moartea trupului înseamnă victoria vieții spiritului eliberat. Moartea aduce viața unei religii (*Zamolxe*), moartea aduce iluminarea și mîntuirea Popii (*Tulburarea apelor*), moartea aduce trăinicia creației mai întîi și mai apoi izbăvirea de suferința omenească (*Meșterul Manole*), moartea este eliberarea din suferință (*înviere*), moartea e eliberatoare de obsesie (*Daria*), moartea este in-#> trarea în „veșnicul Ierusalim”, în împărăția fără sfîrșit, în viața veșnică (*Cruciada copiilor*).

E adevărat că sinuciderea Dariei nu este creștinească. Am spus însă că *Daria* se exceptează din opera dramatică a autorului. Și totuși, și acolo moartea are înțeles de eliberare, de soluție unică a nebuliei eroinei. Iar sinuciderea lui Manole subliniază zădărnicia existenței trupului, atunci cînd spiritul e mort. Ca om, Manole nu putea suporta măreția jertfei. Ea l-a copleșit. Dar mai mult: prin jertfă însuși, sufletul lui a trecut în creație. Cînd se aruncă de pe acoperișul bisericii, Manole nu mai e ființă viețuitoare, ci doar un trup golit de conținut spiritual.

Acestea toate fiind spuse, cunoscînd caracterul mistic al

operei dramatice a lui Lucian Blaga, precum și semnificațiile ei spirituale, ne incumbă totuși a sublinia și chenarul realist pe care-l dă poetul dramelor sale. E un șnur realist, așa aș numi ceea ce în toate aceste drame susține și motivează ancorarea în realitate a dramelor.

Că Lucian Blaga poate lucra și în material realist, a dovedit-o în *Daria*, adevărată dramă burgheză, ibseniană și ca structură, și ca idee:

ilustrarea obsesiilor subconștientului, motivabilă doar prin „strigoii”

; singelui moștenit. *Daria* prefigurează și anunță realismul istorie din *ȚAvram Iancu*. Și *Ivanca* e tratată, într-o măsură, realist, dar ea e ilus- trarea teoriilor refulării freudiste și a eliberării de-obsesie prin faptă, și atmosfera ei are ceva de fantastic și în orice caz de morbiditate, care pmulează realismul tratării. Luca e un fel de lunatic, și aura lui de som- Hpnbulism o împrăstie asupra tuturor din jur. Ceva mai mult, fantas- i ticul e mai adâncit în visul reprezentat pe scenă, în care îi apar lui Luca i’ cei zece strămoși, care vor să „făptuiască” prin el.

K Dar realismul apare în toate celelalte drame prin câte un personaj ca Patrasia din *Tulburarea apelor*, care nu înțelege nimic din zbuciumul mistic al celor din jurul ei și care se întrebă dacă Popa nu e ‘ bolnav. În acest sens, cu o nuanță de ironie, autorul a introdus și în *WTulburarea apelor*, și în *Meșterul Manole* pe raționalist, adică pe omul ; care este lipsit de intuiția mistică și deci incapabil de a trăi direct reve- , lațiile lumii de dincolo. Astfel, în *Tulburarea apelor*, când vine omul cu pmoaștele și după ce povestește cum le-a luat de la Muntele Athos, un f țăran spune: „Eu le-am văzut luminînd prin traistă”, altul: „Atinge-le, poate te vindecî”, pentru ca, în sfîrșit, raționalistul — sau poate mai : bine empiristul — să aducă nota lui plat-realistă, declarînd: „Drept să vă spun, eu] nu le văd”. Iar în *Meșterul Manole*, în momentul cînd ‘ < zidarii împlinesc jurămîntul pentru jertfă, umbra turlei bisericei, ne- • clădite, cade asupra lor, semn supranatural al acceptării jertfei. Toți disting, numai realistul declară: „E umbră de nor”, iar altul, tot realist, . precizează: „N-ar sta locului, precum stă. Umbra e de copac sau de munte”, pentru ca abia la urmă să recunoască toți și să exclame: i’tjBiserica 1”

| Asemenea sublinieri realiste sunt multe în dramele lui Lucian g Blaga. Una e însă mai cu deosebire interesantă, și anume umorul. ' Oricît de grav și de sever ar fi acest teatru de idei, în el este o doză de I umor, foarte puternică și de bună calitate.

Excepție fac iarăși *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor* (și totuși, în jocul de șah al lui Radu |și Ileana, în glumele lor apare și aici o umbră de umor). În celelalte jtpiese însă, replicile comice abundă. Așa sunt glumele ostașilor care pă- | zesc templul în *Zamolxe*; așa e întreagă scena grotescă din *Tulburarea t apelor*, în odaia alchimistului, unde reprezentanții

Reformațiunii apar într-o lumină ridicolă; așa, în aceeași dramă, replicile Nonei; așa sunt, în *Daria*, unele replici, mai

ales glumele lui Puiu, băiatul Dariei; așa (sunt în *Ivanca* vreo
cîteva replici ale eroinei, ale tatălui sau ale celor Oece oameni
din vis; așa sunt, în *înviere*, pantomima porcarului și a

257

171|? Lucian Blaga — Teatru, voi. 2 9

lui Păcală; așa, în sfârșit, sunt unele replici ale ungarilor sau ale lui Avram Iancu, și chiar situația comică din scena dintre Erji și jandarmi, în *Avram Iancu*. Și parcă, pentru a-și dovedi aptitudinea pentru umor, latură puțin bănuită și puțin cercetată la el, mai ales că spiritul transilvan e refractar umorului, Lucian Blaga a creat chiar două personaje comice, pe profesorul de limbi clasice, Vlaicu, puțin într-o dungă, cum i s-ar spune în Transilvania dar suflet generos și onest, și pe șugubățul Popa Păcală din *Avram Iancu*, un fel de Popa Duhu transilvănean.

Cu aceste două ajungem să punem problema însă și a personajelor lui Blaga și a psihologiei lor. Trăiesc sau nu eroii acestui teatru care nu e un teatru psihologic, ci unul spiritual? Au viață aceste personaje, care nu fac decât să ne contureze un înțeles metafizic? Hotărât au. Au un minimum de psihologie, adică au atât cât le este necesar să vieze. N-au însă complexitate psihologică, n-au nuanțe, n-au tot ce formează mecanismul complicat al individualității, și asta pentru că, în acest teatru, orice complicație psihologică e inutilă, nu interesează.

E suficient dacă eroii au o schemă sufletească, daoă ei reprezintă o facultate *ideală*, pentru că ceea ce sunt ei se poate numi *idei individualizate*. Zamolxe e profetul. El este un visător în acțiune și atât. Nona e luciferismul carnal al femeii și realismul nimitor al misterului. Popa e slăbiciunea în fața ispitei demonice. Daria e femeia macerată de obsesii, Luca de asemeni. Manole este eroul creator de artă. J? de ajuns că în el e un clocot de pasiune și o voință de faptă. Radu e copilul pur, naiv și nezdruncinat în credința sa. Doamna e mama, ideea tuturor mamelor. Ghenadie e ... preot ortodox, iar Teodul e ... preot catolic. „Avram Iancu e eroul național, și așa mai departe. Eroii aceștia, toți i, au mai ouând ceva tipic în ei, decât individualizant, și prin aceasta chiar sunt încă o trăsătură clasică în teatrul lui Blaga. Sunt totuși unele evoluții de stări sufletești și în acest teatru. Așa e trecerea lui Manole de la hotărârea jertfei la șovăiala în împlinirea ei, la faptă și după aceea la desperare și sinucidere. Tot așa, tot graficul cutremurător din sufletul lui Avram Iancu, de la splendidul optimism și de la hotărârea dîră de luptă, pînă la deznădejdea și risipirea finală a minții lui. Fineță psihologică e destulă și în teatrul lui Blaga. Dar nu pe ea cade accentul.

Ceea ce e autentic și esențial în toți eroii săi este zbuciumul lăuntric, conflictul lor cu demonul propriu. Este în toți o neliniște metafizică, o sete de absolut, o goană după certitudini. Toți ard cu tălpile pe jarul întrebărilor ce sondează absolutul. Adîncimea lor stă în căutarea permanentă a realității de dincolo, în răfuiala lor cu Dumnezeu, cu cauza primă și ultimă, cu rostul existenței, cu jertfa și cu moartea.

Tragici 1 lor vine din această frământare, mai presus de puterile omenești, Bj' și; fărmaarea lor vine ca o soluție izbăvitoare pentru zbaterea lor într-o ■ cușcă fără ieșire. Eroii lui Lucian Blaga sunt purtători ai stigmatului ^Bpiisterelor imposibil de relevat, sunt antene vibrînd de florii metafizicii Hk;ai infinitului și ai nepătrunsului.

Br Ce preț mai pot avea nimicirile sentimentale și rafinatele nuanțe ^^Bsihologice în acești eroi care respiră numai în ozonul tare al spiritualului?

Ce valoare ar mai avea în acest teatru spiritual psihologia, prețioasă H¹ doar în teatrul

de tragic pur omenesc? Fiindcă personajele lui Blaga, ^»aceste idei incarnate, sunt cu adevărat „eroi“, nu în înțeles literar de tipuri, ci croi în înțelesul de supraoameni. Ei întrupează forma arză- **B** toare a suferinței provocată de pasiunea pentru o idee, atunci când ea B seîllovește de obstacolele pămîntești. Fiindcă ce alta clocotește în ^BZamol.ve dacă nu pasiunea pentru Dumnezeuul său, Orbul, în Manole ■I pasiunea pentru biserica lui, în Moșneag pasiunea pentru Iisus-Pă- ^H.mntul, în Radu pasiunea pentru Ierusalimul ceresc, în Avram Iancu

■ pasiunea pentru dreptatea neamului său. Iată dar că totuși, eroii lui Lucian Blaga au o psihologie, dar una concentrată la esențial, aceea

B însă fierbinte și cotropitoare.

K,' Pasiunea, în ciocnirea ei de obstacole, este și originea conflictului *M* dramatic în teatrul lui Blaga. Și trebuie să constat că pasiunea și voința B fac la el un tot sau că voința este un produs imediat al pasiunii. Omec- | ția că dramele lui Blaga nu sunt scenice ar fi valabilă dacă ele n-ar avea ■conflict dramatic. Dar acesta e scheletul formal cel mai riguros respec- 1 tat de arta autorului.

în *Zamolxe*, conflictul este între două religii, idolatria reprezentată B de Mag și Divinul reprezentat de Zamolxe. Conflictul e prezent de la **B** Început pînă la sfîrșit, întîi în zbuciumul exterior al Magului de a birui B pe Zamolxe prin viclenie, apoi în zbuciumul interior al lui Zamolxe, B' pînă la ciocnirea finală și explicația din templu, cînd Zamolxe sparge statuia și e învins pămîntește, pentru a birui în spirit.

E îu *Tulburarea apelor* conflictul e în lupta dintre Moșneag și Nona Bt. luptă care trece prin sufletul Popii. Aparent Moșneagul și Nona nu **Bî** luptă, fiindcă ei nici nu se întîlnesc! Dar acest conflict e în zbuciumul 'Popii, hărțuit între ispita diavolească a cărnii și între revelația adevă- B rului spiritual. Conflictul în această dramă e mai mult interior, deși

■ aparent vedem lupta dintre Nona și Popă. Conflictul își are culminația *m* în scena jertfei Moșneagului, care biruie uneltirile Nonei.

în *Daria*, conflictul exterior e între voința lui Filip și aceea a ■»;Soției sale, dar adevăratul conflict e în sufletul Dariei, care se luptă

cu propriile ei fantasme, cu obsesiile ei, și este înfrântă de ele. Dimpotrivă, în lupta eu. obsesiile lui, Luca, din *Ivanca*, iese învingător, reușind să se scape din ele prin faptă. Din păcate, și Daria, și Luca sunt mai mult cazuri clinice decât de interes pur uman, rătăciți cu mintea, și deci nu pot fi eroi, întrucât nu sunt responsabili de faptele lor. Ei Sunt exemple pentru teoriile medicale, nu însă figuri literare viabile.

În *Meșterul Manole*, conflictul e lupta dintre jertfa ce i se cere lui Manole și iubirea pentru soția sa, e sfîșierea provocată de cele două pasiuni, una pentru biserică, cealaltă pentru soție. Pasiunea pentru biserică e însă tot una cu voința de a o realiza, și de aceea ea triumfă pînă în momentul creației. Cînd însă opera e gata, artistul care și-a zidit sufletul în ea, golit de orice înțeles, nu mai poate trăi, nu mai poate îndura existența. Omenescul poate împlini jertfa, dar nu poate suporta urmările ei, odată terminată.

În *Cruciada copiilor*, conflictul e dublu. Primul, ca un cadru amplu pentru al doilea, este ciocnirea între cele două concepții ortodoxe — catolicism, despre care am vorbit mai sus. Al doilea conflict e acela dintre pasiunea și voința lui Radu de a merge la Ierusalim să cucerească Sf. Mormînt și iubirea de mamă a Doamnei și voința de a-i reține, voință care, la sfîrșit, e înfrîntă.

În sfîrșit, în *Avram Iancu*, conflictul e în lupta eroului Împotrivi tuturor adversităților și obstacolelor umane,, puse în calea neamului său. Conflictul e parcă între el și un destin implacabil, care nu poate fi încă înlăturat și care se concretizează, pe rînd, în unguri, în naivitatea domnilor din adunarea de la Sibiu, în prostia ofițerilor imperiali, în trădarea lui Dragoș, în nerecunoștința împăratului și, în sfîrșit, în ticăloșia funcționarilor imperiali. E ca o luptă cu stihiiile, în care eroul este zdrobit, dar se înalță măreț, prin semnificație, pe deasupra bătăliei pur terestre pierdute. În puține opere de mare creație românești se simte ca în aceasta suflul de tragică măreție al luptei eroului român, care, zadarnică pentru vremea ei, a însuflețit neamul și l-a învigorat pînă la izbînda finală, de peste decenii. În puține opere, destinul românesc și energia românească sunt atît de viguros și îndrăzneț conturate și concretizate ca în figura de vultur moțesc, așa cum a sculptat-o Lucian Blaga.

De altfel, întreaga creație dramatică este net autohtonă, excepție făcînd iarăși cu *Daria* și *Ivanca*, inspirate din teoriile la modă ale freudismului, de acum 17 ani. Aureola specific românească a acestei creații, adăogată la valoarea ei estetică și la semnificația ei metafizică, îi dă valoarea de sinteză, de

artă superioară. Fiindcă nu e posibilă creație de artă desăvârșită care să nu vehiculeze, sub haina estetică perfectă, un suflet eaiic specific și un înțeles metafizic sublim. Valoarea operei de artă nu vine decît din desăvîrșirea sintezei: etnic-estetic-metafizic. In opera dramatică a lui Lucian Blaga suntem în mod egal fermecați de forma estetică în care se îmbracă expresia, suntem înălțați de caracterul ei românesc și înfiorați de ecoul lumilor de dincolo, multiplicat și ^amplificat ca largile cercuri de apă iscate de întrebările aruncate de fpoet în adîncul lac al misterului. Specific românească prin subiect, prin folosirea istoriei naționale, și a celei mai vechi, și a celei mai noi, prin folosirea legendelor românești, opera e specific românească și prin timbru, ca și prin constantele ei sufletești românești, ca și prin pecetea stilistică pe care o poartă. Nu e momentul de a analiza tot ce este etnic în opera lui Blaga. Aceasta este sarcina viitorului, al unui îndepărtat viitor, cînd specificul românesc se va fi limpezit și' definit prin tot mai multe și majore creații. Ceea ce însă nu se poate închide în formule, cititorul sau spectatorul *de bună credință* o va simți singur în vibrația românească a acestei opere. Și critica, mai adîncită aici, va putea releva prezența, acolo, a tuturor acelor constante stilistice românești, pe care, mai tîrziu, filosoful Lucian Blaga le-a definit în *Orizont și stil* și în *Spațiul mioritic*, și un studiu complet le va compara ■»verifica unele cu altele.

K O ultimă constatare estetică. N-am analizat într-adins structura .formală, compoziția, mersul acțiunii, gradarea conflictului, nimic din iceea ce constituie tehnica operei dramatice a lui Lucian Blaga. E o lucrare specială, care rămîne de făcut, dar care nu vād ce lumini no ar putea arunca asupra valorii de substanță și de semnificație spirituală a operei. Ea va fi totuși făcută odată, și se va dovedi atunci cîtă artă dramatică și totuși cîtă cumpătare de mijloace contribuie la ■iustîinerea valorii expresive a creației lui Blaga. Totuși, o constatare voi I. face, și aceasta privitor la efectul dramelor lui Blaga. Fiindcă valoarea | operii de artă se judecă și după efectul ei. Desigur că *Zamolxe* este cea I, mai glacială, fiind cea mai cerebrală dirltre dramile lui Blaga. Cele- R lalte însă au căldură și stîrnesc în spectator — sau în ciritor — senti- f mente estetice diferite. Desigur că sentimentul cel mai frecvent este | compătimirea, natural, nu mila noastră cea de toate zilele, ci acel sen- I timent pur estetic de simpatie cu suferințele eroilor. Compătimirea ■însă este efectul oricărei tragedii și drame realizate estetic. Superiori - i tatea marilor tragici constă în provocarea unui alt efect, mai puternic . și mai înălțător: sublimul. Ei bine, Lucian Blaga este primul autor Rramatic român care

izbutește să ne zguduie cu acest sentiment al sublimului, ceas ce n-a reușit nici un scriitor, dramaturg sau poet român, afară de Eminescu în cîteva din poeziile sale sau în *Sărmanul Dionis*. Lucian Blaga, singurul dintre autorii dramatici români, ne ridică pe culmile sublimului, și aceasta în cele două tragedii ale sale — care mai ales prin aceasta sunt tragedii și nicidecum drame, cum le intitulează prea modest creatorul lor — în *Meșterul Manole* și în *Cruciada copiilor*. Sublimul străbate prin multe scene din *Meșterul Manole*, dar e prezent întreg în scena jurămîntului. Iar în *Cruciada copiilor*, sublimul încununază ca un nimb finalul tragediei, cu scena morții lui Radu.

Dacă aș încerca o ierarhizare a pieselor de teatru ale lui Lucian Blaga, aș face-o punînd în primul rînd, cu egale îndreptățiri, cele două tragedii, din toate punctele de vedere superioare celorlalte creații dramatice, *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*. Pe cea de a doua treaptă, imediat dedesubt, dar cu aceleași perspective de durată, aș pune pe *Avram Iancu*. În al treilea loc ar veni, ca valori egale, *Zamolxe și Tulburarea apelor*. După ele imediat, *Înviere*, care, după cum spuneam mai sus, pentru a fi pusă în valoare și înțeleasă, își așteaptă traducerea ei muzicală și o înscenare fastuoasă, cu un balet original. În sfîșit, la urmă de tot și cu mult departe de celelalte ar sta *Daria* și *Ivanca*, două încercări care rămîn doar interesante pentru preocupările de un moment ale creatorului. Așa mi se pare mie că s-ar putea clasifica opfra dramatică a lui Lucian Blaga, și rămîne de văzut întru cît viitorul va confirma sau nu o judecată de valoare, pe care numai timpul o poate verifica.

Încheind, nu pot să mă opresc de a reveni la inaderența publicului actual pentru teatrul lui Lucian Blaga. Există o elită care totuși îl înțelege și-l gustă. Ea este încă foarte redusă, dar, cu cît vom înainta în timp, ea va crește. Publicul lui Blaga se va mări paralel cu ridicarea nivelului spiritual. Și progresul spiritual însemnează pentru om necesitatea de a evada din lumea firescului și a necesității strict materiale într-o lume ideală, de esențe supreme. Astăzi, publicul nostru nu înțelege ceea ce trece peste nevoile lui imediate, peste realismul banal și plai. al cotidianului, peste drama sentimentală ieftină sau peste comedioara stupidă boulevardieră. El nu simte nevoia de altceva, de o strămutare în vecinătatea stihiiilor și a eternului. Teatrul lui Lucian Blaga răspunde tocmai nevoii de absolut și de o lume ideală a sufletului omenesc. El izbutește a plăsmui o altă lume, ireală, o lume de basm și de legendă, un alt tărîm, către care aspiră spiritul omului superior. în lumea transfigurată și

vrajitoarească a teatrului său, în magia
 ■ ei splendidă care ne înalță și ne purifică, simțim că rostul omului nu «feste în ruminare și excreție, nici în producție și consumație economică, Bei în transcendere și iluminare. De aceea, opera dramatică a lui Lucian Bîlbăla e o valoare majoră a culturii noastre, valoare perfectă ce mai IT jpoate aștepta, încă liniștită încadrarea ei în totalitatea unei culturi ■Sare, peste puțin abia, o va ajunge din urmă. Ca toate marile creații, t și aceea a lui Lucian Blaga își depășește epoca. (*Schiță de studiu asu- B pra teatrului lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor regale“, an. IX, fi nr. 11, 1 noiembrie 1942.)

EDGAR PAPU: Una din primele noastre integrări perfect sin- Bbronice în universalitate — fără un minim decalaj de timp — a fost »aderarea lui Lucian Blaga la expresionism în perioada 1920—1924.

Intervalul se desfășoară, deci, înainte de 1925, anul convențional care —Jmarchează sfârșitul mișcării expresioniste. În acest interval, Blaga își I dezvoltă și prima sa activitate de dramaturg, începînd cu *Zamolxe* (192 Ly. Poetul nostru se abate însă, cu o evidentă originalitate, de la ■f accentul dominant al expresionismului. Păstrînd aceeași nemulțumire Bjp același dezgust față de momentul respectiv, Blaga rămîne totuși ^■Sxponentul unei culturi tinere, care se deschide la viață. De aceea, B mai puternică decît frămîntarea, decît neliniștea, decît spaima, rămîne Bpcrederea într-un nespus încă mesaj românesc. Faptul se mai asocî- I ază, de altfel, și cu indiciile unei permanente structuri clasice ale spiri- iftului nostru. Am putea spune că expresionismul se îmblînzește la el în ■același sens în care elementele gotice, venite din afară, își capătă o inedită simplitate și seninătate în vechea arhitectură moldavă. Ar fi in- fterasant — aceasta o semnalăm numai în treacăt, deoarece constituie feb altă problemă — să se urmărească, în diferite arte, procesul similar de țtransformare al tuturor marilor stiluri, trecute prin viziunea și prin creația românească. (*Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20“, nr. B—12, noiembrie-decembrie 1969.)

Hu ALEXANDRU PALEOLOGU: „Demonicul“ e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covârșitor. Cu excepția, inexplicabilă, â nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii »iblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile¹ și în care

1 Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Buc., 1946, p. 269—270.

diavolul, în cele din urmă păcălit.
apare sub numele cu substrat bogomilic de „Nefirtate”, toate
piesele lui Blaga au o încărcătură „demonică”, purtată „de
personaje că Za- molxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea
apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul,
din *Cruciada copiilor*, Avram Iancu | și, într-o mai slabă
măsură, ' Anton Pann¹. Orice regizor sau actor, care
intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar
trebui să înceapă prin a citi și medita placheta *Daimonion*², în
care, dincolo de interpretarea și comentarea concepției
goetheene asupra „demonicului”, se încheagă o viziune
personală a lui Blaga.

în genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva
„demonic”.

Zamolxe, despre care se crede îndeobște că e un simplu
poem liric dialogat, ce și-ar fi avut mai curînd locul în volumul
de poeme *Pașii profetului*, apărut în același an (e solidar, într-
adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist și de un
„panism” nu lipsit uneori de retorică) — e în realitate de o
valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidență cînd
niște oameni de teatru fără prejudecăți se vor încumeta să-l
joace. De cînd e lirismul un balast în teatru? Iată încă o
prejudecată rutinieră. în afară de comedie (și încăl), *nu există*
mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndim,
bineînțeles, la un lirism de anvergură și forță, nu la lirismul
superficial, uneori așa-zis „discret”, alteori de o jenantă
indiscreție, pe care îl întîlnirif prea des în piesele autorilor
abili. *Zamolxe*, intitulat „mister păgîn”, e o perfectă tragedie,
în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanități
iconoclaste și de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe,
cu ordinea cetății și a legii, reprezentată de Mag cu panteonul

1 Despre geneza ultimei sale piese, *Anton Pann*, avem o
mărturie a lui Blaga, din care se vede cît de îndelungată a fost
la el gestația acesteia (care ni se pare, de altfel, în ciuda
frumoasei idei ce-i stă la bază, mult inferioară celorlalte,
versiune românească a unui Cyrano de Bergerac în antieriu,
însă frumos și cu succese): „Din partea unui ziar străin mi s-a
cerut nu de mult un articol despre proverbele românești. Prilej
pentru mine de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai
luat-o în mină: *Povestea vorbeli...* în Anton Pann s-a încarnat
întîia și ultima oară proverbul românesc; apariția lui e în felul
său deșăvîr- șită... Nu s-a mai găsit un al doilea care să
trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact,
aceeași dragoste în întrebuintarea lui ca Anton Pann,
profesorul de muzică cu viața împărțită între biserică și
aventură.” (*Studiul proverbului*, în *Cuvîntul*, 25 iunie 1925.) *

2 Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930.

său. Pentru a stăvili învățătura lui Zamolxe și a o face inofensivă, Magul îl zeifică și-i ridică statuie în acel panteon. Zamolxe, dărmătorul de

' Idoli, își sfârșimă propria statuie, și e ucis de mulțimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

i Panteismul imanentist, pe care-l va înfățișa, cum am văzut, și tema lui „Ișus-pămîntul” din *Tulburarea apelor*, apare aici de la în- jseeput, în monologul lui Zamolxe:

„Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa:
îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,
în prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet,
îl asemeni c-un izvor și-l lași să-și curgă lin peste
picioare.”

Această topire a divinului în natură ajunge, în fond, la o tăgadă a divinității ca atare și la o afirmare a omului:

(Ș; „Le-am spus: noi sîntem văzători,

Iar Dumnezeu e-un orb bătrîn. n Fiecare e copilul

lui —

,’•! Și fiecare îl purtăm de mînă.”

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos”, de tot ce ține de germinație și devenire:

„Mă-mpărtășesc cu cîte-un strop din tot ce crește
și se pierde.

Nimic nu mi-e străin, și numai marea îmi lipsește.

Bt C Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot atît
— și-a așternut aici cojocul său și-așteaptă.”

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral: „Alit de singur, că de mult uitat-am să mai fac deosebire între mine și-ntre lucruri.

Numai om cu om ești: tu și eu.

Singurătatea spălăcește-aceste mărginiri, și-
mpletindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă și te
scurgi în unde și-n pămînt.”

E o démonié a teluricului, a imanenței.

R Zamolxe are la un moment dat în peștera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moșneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spini și un bărbat legat pe un rug. În aceștia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus și Giordano Bruno; ei sînt, în- tr-un fel, „daimonii” lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-și asume misi-

unea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gândului pînă la ultima lui consecință. [...]

În „cumpătatul veșnic treaz” e acuzat spiritul de prudență și autoritate mereu la veghe. Același îndemn i-1 dăduse și primul:

„Cînd ești izvor nu poți decît să curgi spre mare!

Zamolxe, tu ce ađaști?”

În sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănțuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. Cum scrie Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele piese ale lui Blaga: „motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta* (mai tîrziu rebo- tezată *Ivanca*, n.n.). Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea se depășește... Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre.”¹ Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a geților, cu un cult ascetic și abstinent, așa cum susține Părvan,² Lucian Blaga face un erou uman, cu o filozofie a pămîntescului, căruia,

¹ Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Cuvîntul*, 11 și 18 decembrie 1925.

² Vfezi] V. Părvan, *Dacia*, p.59: „Nu credem că ne-am înșela prea ^ mult dacă am atribui elementului iranien venit în Dacia o reînviere a credințelor uraniene și solare, atît de scumpe carpatodanubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigienii și grecii înșiși s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geții au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului... Cînd au venit sciții, tracii din Carpați, adoraui, ca toți nordicii, pe zeul cerului înnourat, pe Zalmoxis.” Și *Getica*, p. 151: „Nimic decî din nebunia thraco-phry- gică nu e admis ori tolerat la geți. Oamenii sfinți vor fi la ei asceții care nu vor să știe nici de lume, nici de femei, ci, în renunțare la orice bucurie a trupului, se devotează gîndului bun despre nemurirea de dincolo de viața trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viața cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pămînt.” Și în notă: „Cred că e de prisos să mai analizez și să resping în amănunte încurcata teorie a lui Ka- zarow despre un Zalmoxis, chtonian...” (p. 152). I. Coman, în studiul *Zalmoxis*, admite caracterul htonic inițial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială: „*En tout cas, le caractère chtonien de Zalmoxis n'est une réalité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire*” (în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, II, 1, 1939, p. 92). „*Zalmoxis fut, au début, une divinité chtonienne dont les traces sont assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grâce à une évolution longue et lointaine dans le passé des Gètes et d'autres tribus thraces, il devint le dieu des hauteurs et ensuite des deux et de l'esprit.*” (*Ibidem*,

p. 110.) divinizat, i se consacră un cult „htonice” și dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic, destinat morții, nu poate fi o divinitate, dar exprimă și preferința lui Blaga pentru teluric și demonic. Tendința lui constantă e de a trage | cât se poate mai mult ce e cultural către păgînesc și orgiastic și ce e zei- t tate către „htonice”. Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat | teza savantului Cari Clemen, care vede în Zalmoxis o zeităte htonică, a vegetației, sărbătorită prin dansuri.¹ Dacă preoții traci ai lui Zal- ! moxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece înțli sufletul, așa cum se spune în dialogul lui Platon, I *Charmides*², să nu se uite că Dionysos și Orfeu, zeități ale incantației, erau de origină tracă. În opoziție cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Za- i molxe în cîmpul „neburiei traco-frigice”, iar acest delir îl apără într-un articol³ pus sub se mnul „revoltei”, scris în același an cu *Zamolxe* și referitor la „fondul nostru nelatin”.³ În acest articol, el afirmă, sub dominanta latinității, persistența unui „fond latent slavo-trac, exuberant și vital”, care face uneori irupție din străfundurile inconștientului nostru etnic. „Așa cum o înțelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie”, spunea Blaga, invocîndu-l pe Hasdeu drept „un mare | îndemn pentru viitor”. E greu să nu facem o apropiere între „simetria și armonia latină” pe care o răvășește uneori această revoltă și „cumpătutul veșnic treaz” denunțat de vedenia lui Zamolxe. f Intimitatea cu sevele pămîntului se exprimă și printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera] dramatică și lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca:

„...și pescuiau din fluvii somni rotunzi,
ca pulpele fecioarelor...”

!• —————
(*Zamolxe*, act. I, II)

¹ Cari Clemen, *Zalmoxis*, în *Zalmoxis, revue des études religieuses*,

. *Idem*.

³ *Charmides*, de la 156 d. la 157 c.

³ *Gindirea*, 15 septembrie 1921. Mai tîrziu, Blaga și-a repudiat i; mai mult sau mai puțin acest articol, ca „scris cu stîngăcie juvenilă și i prea unilateral poate”, menționînd că nu i-a acordat „nici un locșor în vreunul din volumele (sale) de eseuri” și că termenul de „barbarie”, i deși „rostit doar cu jumătate de

gură, a făcut apoi fără încuviințarea (sa) carieră în eseistica românească". Păcat. Articolul, deloc huliganic cum s-ar fi putut crede, e foarte frumos și măsurat în gândire, cu toată violența lui. Așa necules în volumul cum a rămas, el nu e mai puțin uă text însemnat și revelator pentru traiectoria gândirii lui Blaga. Dacn va fi fost luat cumva drept "argument" de către ridicola și sălbatica | "tracomanie" a mișcării de dreapta de mai târziu, aceasta e altă ches- ț tiune, de care Blaga nu era răspunzător.

sau

„Zamolxe:

...reci și jilave șopîrlele veneau

să caute soarele pe picioarele

mele goale.”

(Act. 2, XI.)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonice”, cu aer de magie. Nona, „fiica pămîntului”, în *Tulburarea apelor*: „De-ai fi biblie prăfuită, / mi-aș lăsa urma tălpilor pe tine” (tabloul II); „Mîine voi trece descultă / prin scrumul unui Dumnezeu ars” (tabloul V), iar Popa, către Nona: „și totuși, dac-ar fi iarbă verde aici în jur, / aș putea să joc nebun și descult în fața ta” (tabloul II); și „Mi-e parcă ți-ai trece f degetele de la picior prin sîngele meu” (tabloul V). În *Meșterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată, își lasă încălțămintea, „ca să intre descultă în zid” (act. III), iar în act. I, în care apare descultă, într-o cămașă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrîn posedat de duhurile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar, / aș sări peste tine goală ca luna”, tabl. II) atinge o ispitire violentă și perversă; „fiica Pămîntului” se vrea biciuită, sfîșiată: „nu vezi? un bici cu șapte curele. Cînd sînt prea rea, lovește-mă” (tabl. II); „Ca un fruct copt mă smulg/din crengile nopții/pentru mîinile tale—/ rtu mă dorești? / Ia-mă, sfîrțică-mă!/fiica Pămîntului sînt,/pentru tine pămîntul mi-1 desfac. / Ți-1 dau ție, chinuitule sub lună — / calcă-1, zdrobește-11” (tabl. V). În *Ivanca*, Slujnica: „...Trăgeam cînepa la meliță cînd veni furtuna. De cîpd au început să cadă apele, domnișoara aleargă cu trupul gol prin ploaie și prin vînt peste cîmpi. Goală a ieșit din odaia ei și a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare.” (Tabl. III.)

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian și de dramă ibseniană”¹. Ni se pare mai curînd un poem faustic, într-adevăr, dar greșit pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonului (care este, în fond, și fuziunea dintre formația culturală germană a lui Blaga el însuși și zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui

1 *Op. cit.*, p. 796

magnific poem dramatic², de un tragism triplu și interferat (Nona, Moșneagul, iar între ei Popa, ca o „conștiință sfi- șiată”); tradus cum se cuvine și jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaște, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decât să o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puțin despre *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*. [...]

O problemă deosebit de grea și de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere și o putere ce exced simpla funcție comunicativă și o valoare de incantație, ceea ce nu înseamnă, firește, că poate fi neglijat sau al- terat înțelesul literal. În acest teatru, trebuie să manifeste, să exprime și glasul, și trupul și întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulației și cel al verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respirației, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea: „un atletism afectiv”. Același Ar- taud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior: „cu cît jocul e mai sobru și mai interior, cu atît suflul e mai larg și mai dens, mai substanțial, supraîncărcat de reflexe”¹. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meșterul Manole*, le corespunde un suflu de emisii scurte și o mișcare pe suprafețe mari.

| Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune; în genere, nu se acordă consoanelor importanța cuvenită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit înțimplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străini, anume fonetica; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec.

² Versiunea cuprinsă în ediția *Operei dramatice*, din 1942 (2 voi., Ed. „Dacia Traiană”, Sibiu) este sensibil epurată față de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, Ed. Institutului de arte grafice „Ardealul”, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări și pentru celelalte piese.

¹ *Te théâtre et son double*, în: Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. IV, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.

² Sergiu Al-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nr. 3.

al VII-lea e.n.), consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă: „ceea ce luminează“, i|„ceea ce lămurește“, iar vocalele, simplu: „sunet“!³

În teatrul lui Lucian Blaga, poate mai mult ca oriunde, consoanele au o însemnătate esențială: cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lîngă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de „iluminare“, cu aer „sacramental“, dînd iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se „instaleze“ în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mișcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori și regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală și fizică, făcută cu răbdarea și scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei românești. (*Teatrul lui Lucian Blaga, în Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 82— 89, 93-94.)

EUGEN TODORAN: „Misterul păgîn“, *Zamolxe*, actualizează gîin- direa folclorică nu pentru a traduce un mit în ideile care să-l facă mai inteligibil pentru spiritul modern, ci pentru actualizarea mitului ca modalitate poetică a „constructivismului“ specific artei moderne. Căgii arta modernă, dacă nu mai reproduce natura, ci o diformează după sentimentul artistului, nu înseamnă că e lipsită de „trăire“, exprimînd numai idei, lipsite de suport afectiv. În ediția din 1921 a piesei găsim următoarea lămurire pentru cititor: „Istoria ne-a păstrat aproape numai *humele* acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sînt, prin urmare, decît o creațiune a autorului.“ De fapt, creațiunea au torului.nu numai că este în concordanță cu istoria, dar legenda există în tradiția orală întocmai Cum poetul a indicat-o în piesă. Ea a fost creată în tradiția istorică pentru memorarea numelui unui personaj istoric, care, prin originea atribuită de posteritate, stă între istorie și mit, fapt din care Blaga a vrut să facă o dramă a profetului, ucis, ca om, de propria lui statuie de zeu. Ipoteza unui „profet“ Zamolxe este ideea mitologică a „misterului“ lui L. Blaga. Zamolxe a fost un profet înainte de a fi zeu, adică un om idealizat mai întîi pentru învățătura lui, primit apoi în inima omului ca Zamolxe-zeul, sacrificat ca om pentru a da numele său zeului.

„Misterul păgîn“ al lui Blaga s-ar putea apropia de misterele or- phice, dacă am ține seama că grecii îl considerau pe Zamolxe un fost sclav și discipol al lui Pythagoras, devenit apoi rege și zeu la

geți, mai

I ales că în orphism obligația morală a omului era de a acționa pentru !;eliberarea ființei dionysiace care mocnește în el, ca și pentru confunda- I rea lui cu marea ființă a naturii, reprezentată prin Dionysos. Dar, spre ■ideosebire de misterele orphice, în care eliberarea dionysiacă tindea îi spre spiritualizare, în misterul lui Blaga „dionysismul“, ca eliberare a Bieului din ființa omului contopit cu natura, rămîne un mister „închis“ i pentru revelația adevărului divin într-o ființă transcendentă. Exalta- 1 rea zeului din om nu este un extaz mistic, ci o regăsire a firii în ce are ea | mai pămîntesc, în spiritul religiozității dacilor, pe care „natura-i plăs- Knuiește singură cum își face munții și izvoarele“. De aceea, zeul încă- Ețușat în sufletul omului, în elanul eliberării lui, opus zeităților cerești, lîn-are nume, este Orbul, iar profetul poartă el însuși numele lui Zamol- f xe, al omului despre care istorcii greci spuneau că stă ascuns în munte, »departe de lume, făcîndu-i astfel pe oameni să-l considere un zeu. Parabola lui Zamolxe-profetul despre ideea Marelui Orb, ca metaforă a ■Contopirii între regnul vegetal și cel animal, rezultă din reprezentările t mitologice ale naturii prin zeul Pan. Învățătura lui Zamolxe-profetul I, este contemplarea divinității în natură, deci un panteism care păstrează- î ză urmele unui materialism naiv, cum se înțelege din parabola lui. Dar | nu o filozofie orphică exprimă poetul în „misterul“ său, nu ideea revelației ■divinității într-un extaz entuziast, ci o filozofie laică, opusă ideii de I revelație divină, corespunzătoare propriei lui filozofii religioase, poe- i tic exprimată în legenda profetului dac. În această viziune mitologică, ■Intrarea lui Zamolxe „în munte“, pe drumurile stîncose ale Pașilor l|p/t>/eiuZui, nu este decît o metaforă pentru contopirea cu natura, iar 6 ieșirea din munte, una pentru căutarea adevărului în sufletul omului, în zarișlea cosmică a Poemelor luminii,

H|'; „Misterul“ lui Blaga, ca piesă de teatru care pune „simboluri“ în acțiune, este o demonstrație a felului cum atriiosfera ortodoxă, cu Bțecentul pe tot ce e organic, pămîntesc este favorabilă convertirii Kjispitei schismatice“ în reprezentări poetice, în mituri sau legede cu ieste legenda lui Zamolxe-omul, devenit Zamolxe-zeul. Transpusă în planul cunoașterii misterului, drama este a lui Blaga-poetul, eretic, în religiozitatea tradițională, bazată pe revelația divină a adevărului I uman, căci experiența omului de a trăi nemurirea sa într-un elan cosmic, Rcenzurat de categoriile stilistice ale unei condiționări istorice sub- KConștiente, rămîne mereu zădărnicită, fiurul religios înslrăinîndu-1 în- j ? tr-o lume care zadarnic caută o nouă religie, căci nu găsește nicăierlj un

Dumnezeu pentru ea.

Teatrul lui Blaga, ca mit dramatic, este un teatru poetic și filozofic totodată, el înfățișând ca experiență umană, într-o scară de la mit la realitate, confruntarea filozofiei cu poezia, pentru justificarea unei noi ontologii, construită în cadrul poetic al mitului, cu înțelesul de tragică existență a omului în orizontul său propriu, intru mister și pentru revelare. Cu alte cuvinte, teatrul lui Blaga este un teatru de idei nu în sensul de demonstrație *filozofică* a acestora prin mijlocirea personajelor, ci în sensul de demonstrație *dramatică* a unor idei care exprimă sensurile mai adânci ale existenței *omului însuși* în condițiile istorice reprezentate de acțiunea personajelor. Și după Blaga filozoful, drama existenței umane este una singură: năzuința spre absolut, căutarea unui adevăr ce depășește condiția umană, veșnic ascuns însă cunoașterii umane.

Destinul creator al omului este, după Blaga, altceva decât „a exista în lume” pur și simplu, pentru că el ține de modul lui de existență, fiind declanșat printr-o mutație ontologică într-o întretăiere paradoxală de finalități: „Destinul creator al omului, decurgând sub latura sa pozitivă dintr-o mutație existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul”¹. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucât e măruria unei finalități transcendente, dar o înfățișare tragică are el în același timp, pentru că rezistența supremă ce intervine îi pune limite prin „grînele transcendente”, denumite de filozof „categoriile abisale”, care se imprimă în orice fenomen de cultură prin „stilul” actului creator.²

Fundamentarea teoretică a categoriilor stilistice a făcut-o filozoful recunoscând „stilub” o anumită internaționalitate ce aparține unei ordini de dincolo de conștiință, nu într-un „suflet” inconștient, ci într-un „spirit” inconștient, ale cărui structuri le studiază el într-o disciplină nouă a filozofiei culturii, „noologia abisală”.¹ Inconștientul este, după această disciplină, domeniul „celuilalt tărâm”, explorat mai întâi de romantici, precum Schelling și Caras, sau poeți-gânditori ca Goethe, care, pentru a ajunge la punctul cel mai ascuns al lui au dat năvală prin poarta metafizică, dar fără a ajunge decât la o viziune globală, sau rarefiată, despre adîncimea lui. De la capătul celălalt, adică mai de la suprafață, au pornit psihanaliștii, într-o doctrină de mare jecou, prin școala lui

1 L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 190 — 191.

2 Id. *ibid.*, p. 491.

* L. Blaga, *Orizont și stil, Trilogia culturii*, p. 20.

Freud, ajungând însă, și ei, doar la „mahalaua celuilalt

i tărîm". Școala psihianalitică aprecia miturile ca expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, cu un cuvînt *visurile* colective ale poeziei, închipuind structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologice, pentru a conclud că zeii cosmici, stăpînii lumii lui Igit, ar exprima simbolic *conștiința* umană, cîtă vreme contra-zeii *întunericului* ar exprima, tot simbolic, *inconștientul* uman, cu toate j. pornirile sale monstruoase.¹

p L. Blaga respingea concepția despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient „cosmotic”, chiar a unui *noos inconștient*. Admițînd că procesul psihianalitic al refulării există, ca unul din cele mai permanente ale vieții sufletești, Blaga respinge psihianaliza pentru i a-și susține propria sa concepție asupra determinantelor stilistice ale *subconștientului* în actele de cultură. Ocolim deocamdată discutarea *ptcesteia*, pentru a o relua vorbind de *mitul filozofic* al scriitorului. Reținem însă de acum că frecventarea psihianalizei se recunoaște în lu-; crările lui dramatice din tinerețe, *Daria* și *Ivanca*. Piese nu dovedesc făielec „o renîințare la mit”, cum se mai acreditează ideea², ci se întegrează, ca „mit al celuilalt tărîm”, în *mitul dramatic* al scriitorului, e drept, ca piese de încercare, înainte de elaborarea marilor sale opere dramatice.

g Ca piese „realiste”, deci reprezentînd oameni obișnuiți în rangul de eroi, în comparație cu eroii de o gravă măreție umană din celelalte piese, *Daria* și *Ivanca* sînt nereușite în sensul aprecierilor făcute de scriitor asupra psihianalizei ca metodă de investigație psihologică: „Un miros de maidan” te urmărește încă mult timp după spectacolul confruntării între omul „rațional”, ridicol în absolutismul său, și ființa „pasională”, nenorocită prin înfrînarea patimii, provocatoare de monstruoziități incalificabile în etica socială.

Mitul „celuilalt tărîm” în teatrul lui Blaga este numai o introducere în „subterană” în drama omului provocată de distanța dintre el și imediat, în năzuința spre un „dincolo” relevant printr-o transcendență în propriul său orizont. Marginile acestuia, în depărtări mereu bănuite, se vor configura pe dimensiunea căutării absolutului în celelalte piese ca întîlniri ale omului cu limitele proprii sale vieți, cu propriile sale drame, în condițiile istorice și sociale ale existenței sale. [...]

H Teatrul lui L. Blaga este un teatrul modern, numele lui putînd sta alături de al unor scriitori ca W.B. Yeats, Fr. Werfel, P. Claudel, J.M.

¹ Id. *ibid.*, p. 391.

²* G. Gană, *Lucian Blaga, poet dramatic, Teatru*, 1967, nr. 9, p. 43.

Synge, E. O'Neill, Fr. Wedekind. Expresionismul său este însă de esență clasică prin izvorul lui folcloric, așa cum era și romantismul lui Eminescu, al cărui descendent, direct este pe culmea clasicilor literaturi române. Umbra meșterului zidar din legendă, coborâtă în istorie, este umbra lui Blaga însuși, care în literatura română a fost înainte de toate *creatorul* cu patima *frumosului*, *poetul* ce a săpat în adâncul pământului pentru a găsi în apa izvorului lumina stelilor cerului, cu semnele zodiilor în ele; poetul care, cu rîvna lui pentru monumentalizarea culturii folclorice, minore, în valorile artistice ale unei culturi majore, s-a dorit anonim în creația sa, asemeni zidarilor din legenda folclorică. În această imagine îl va aminti posteritatea într-un epilog al dramei Meșterului Manole: „Cînd nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai voi aici amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, din veac în veac. (*Dramaturgia lui Lucian Blaga*, prefață la volumul Lucian Blaga: *Teatru*, București, Editura Minerva, 1970, p. XII—XVI, XLVI.)

ION VARTIC: Studiul lui Eugen Todoran ce însoțește recenta selecție din teatrul lui Blaga demonstrează că toate piesele scriitorului nu sînt decît diverse ipostaze ale unui *mit dramatic* unitar ce își are cu precădere sursele în inspirația folclorică. Aceasta face ca expresionismul blagian să fie de esență clasică. În sfîrșit, criticul nu se sfiește să-l alăture pe Blaga marilor dramaturgi ai secolului, întrucît teatrul acestuia, ca și întreaga sa operă, constituie o „*expresie a tendinței de maturizare a culturii românești într-o etapă decisivă a integrării ei în cultura europeană*”.

Unii comentatori (Vianu, Călinescu) s-au referit cu îndreptățire la ibsenismul autorului lui *Zamolxe*; e vorba mai precis de un brandism care își păstrează aici intactă adîncimea mitică și de aceea are puțința de a provoca organice mutații în univers. Pe acest brandism se grefează erezia bogumilică: „Numai în iad se socotește. Acolo, în împărăția virtuților întoarse, toate după măsură... în împărăția lui Dumnezeu, a socoti e un păcat ceva mai mic decît necinstirea sîmbetii, dar neapărat mai greu decît călcarea poruncii a șasea.” Bogumil, „dracul—pustnic”, este un fel de Jacob Böhme, care intuiește că izvorul răului, a negativului există chiar în divinitate, că absolutul ca unitate a contrariilor nu e numai blîndețe, ci și cruzime. Aceeși intuiție o are călugărul Teodul: „*Doamna: Dumnezeuul tău nu e Dumnezeuul meu! Al meu e lumină bună, al meu e blînd, al meu e apă. / Teodul: Al meu e foc. Și va topi oțelul și porțile!*” Focul și lumina, cele două metafore

contrastante din citatul anterior stăteau și la baza speculațiilor lui I.Iacob Böhme. De altfel, toată evoluția personajelor din *Cruciada copiilor* e cuprinsă în matca acestor motive: călugărul Teodul spune despre sine că „Sunt flacără într-un trup biciuit”, iar persistența luminii în panoramică halucinație a lui Radu anunță mîntuirea acestuia: „*Ce plrție de lumina pe valuri ! [...] Lumină mare, lumină cum n-am mai Ivăzut.*” Asemenea pasaje readuc în minte o formulare splendidă a lui I.Iacob Böhme, citată de Hegel: „lumina este *sfințirea* zbuciumului”. K. Parcă și mai izbitoare e situația din *Tulburarea apelor*. Nona e pentru preot cînd „*văpaie luterană*”, cînd „*flacără roșie*”, apoi, eroul des- Bcoperă un Dumnezeu aspru, plin de minie, căci noua religie are „miros l aspru de floare veninoasă”, e „*lumină sălbatică*”. Transfigurarea preo- tului este marcată de reapariția luminozității, de efectul ei cathartic:

| „Pentru ce te-ai umplut de lumină cînd am descărcat păcătui în mîinile Itale? [...] Doamne.” „Da... Acum o lumină abia ghicită e în creștere „peste zilele mele.” Personajele tragice ca Manole, Doamna sau Popa se desăvîrșesc doar cînd absorb cu întreaga lor ființă multiplicitatea Rivinului, cînd trăiesc chinul acestei inițieri.

Șf O problemă fundamentală, cu mari repercusiuni, se regăsește la Blaga ca și la Dostoievski, Th. Mann ori Camus: e relația dintre inocență și culpabilitate. Încă în *Zamolxe* există o rugă a copiilor care invocă grația divină pentru ființele mici, vulnerabile, dar mai ales pentru cei căzuți în păcat. La rîndul său, călugărul Teodul propovăduiește reîntoarcerea la starea infantilă („Amin, amin, de nu vă veți întoarce să vă faceți la fel cu copiii, nu veți intra în împărăția lui Dumnezeu?”), î deși nici el n-ar mai putea redobîndi vîrsta binecuvîntată căci „Suflet mai au astăzi numai copiii 1 Eu nu mai sunt copil. Eu sunt pierdut.” De aci și extazul religios, plin de un paradoxal estetism, în care își ^închipuie cruciada copiilor ca un spectacol magic al purității.

! Tăcerea divinului, cruzimea cu care privește suferința gratuită pa copilului îl face pe om să nege într-o exasperare supremă transcen- dența: „Nu mai vreau să știu do nici un har. Ajutat-au evangheliile cîi tite pentru scăparea copilului?” Deosebit de interesantă e la Blaga | ideea unei culpabilități reciproce, fiindcă Moșneagul din *Tulburarea mapelor* are revelația acelei hōlderliniene deturnări categorice a divi- nului: „Știu că pentru om e un păcat de moarte să se depărteze de | Dumnezeu, dar... dar... pentru Dumnezeu n-ar fi tot un păcat de moarte | dacă s-ar depărta de om?”

& S-a încetățenit părerea că teatrul lui Blaga ar fi nereprezentabil. |

De aceea sînt binevenite remarcabilele disocieri ale lui Al.

Paleologu,

care atrage atenția asupra faptului că unui astfel de teatru nu i se potrivește o înscenare naturalistă și psihologizantă, ci „e anumită

ținută ceremonială în gest și verb, o anumită ritualitate și o maximă exercitare a respirației și a rostirii cuvântului” ca și în tragedia antică. În sensul argumentației lui Al. Paleologu se poate adăuga încă o sugestie privitoare la configurația aparte a unor personaje blagiene. Într-un appendice la volumul *Clefs pour l'Imaginaire*, O. Mannoni enumeră printre alte surse ale teatrului instituit anumite comportamente neobișnuite ale unor indivizi ce își transformă viața în reprezentarea propriilor lor viziuni, dând impresia „d'être captifs d'un véritable rôle”. E vorba de așa numitul „*théâtral spontané*” și credem că personajul reprezentativ în această privință este Casandra. O teatralitate spontană asemănătoare cu mai multe personaje blagiene, vizionarismul lor fiind un izvor al țîșnirii dramaticului. Am aminti în primul rînd profețiile lui Găman și ale Moșneagului, apoi exuberanța simptomatică a Mirei (v. *Meșterul Manole*, act. I, sc. III).

Un merit al lui Eugen Todoran constă în încercarea de a reintegra piesele psihanalitice (*Daria*, *Ivanca*) în cadrul mitului dramatic blagian, interpretîndu-le ca „mit al celui lalt tărîm”, al inconștientului. *Daria*, piesă vitregită de critică, e, de fapt, o dramă pirandelliană. Întîi, prin misterul ce o învăluie pe eroina veșnic însoțită fără ca nimeji să o poată cunoaște cu adevărat, să-i descopere taina. Și dintr-o dată se produce inexplicabila schimbare, uimind întreg orașul: după zece ani, Baria apare neînsoțită și devine pentru toți „o problemă vie”, cum se exprimă Zugravul, purtătorul de cuvînt al curiozității generale.

Întîlnindu-l pe scriitorul Loga, eroina se debarasează cu frenezie de obsesiile trecutului, fără a-și da seama că tocmai eliberarea aceasta e pragul unei noi obsesii. Dar mai toate personajele din piesă stau sub pecetea tiranică a ideilor fixe: Vlaicu, profesorul de elină, preocupat de „pelerinajul la temnița lui Socrate”, e socotit nebun; Prietena mărturisește eroinei că „de idei fixe sufăr și eu, aproape că nu mai pot trăi fără ele”.

Cu „tact pedagogic”, Filip, prin intermediul lui Grigore, îi cere lui Loga să părăsească orașul, pentru ca Daria să se elibereze de noua sa obsesie. Dar cum Dariei i se ia și ultima ficțiune, existența ei își pierde orice sens, nemaiaivînd, ca și în cazul Ersiliei Drei, nici o aureolă aparte. Replica Dariei seamănă cu a Tatălui din *Șase personaje...* „Ai știut tu Petrance vreodată ce se petrece în mine? Între om și om e mai mare deosebirea și depărtarea ca între viață și moarte, și totuși întocmirile lumii îi țin laolaltă. N-ai înțeles și nici nu vei înțelege niciodată inimici” Chiar și anticipațiile lui dovedesc afinitățile cu dramaturgul italian: „*Grigore*: Fiți cu băgare de seamă, mi-a zis, evenimentele se pot precipita. Ani într-o singură secundă...” (*Note despre teatrul lui Blaga*, în „*Tribuna*”, an. XV, nr.

•i AUREL SASU: Comentariile propriu-zise pe marginea teatrului lui Lucian Blaga sînt puține și de dată recentă. Apărute ctteva în 1968, au avut, într-adevăr, darul de a încerca onest să ne descopere tainele unui ținut ce părea multora inaccesibil, dar nc-au dezvăluit în același timp și o anumită „modă scriitorească”, practică în critica noastră literară. Adică lipsa unei preocupări insistente și de durată pentru un > anumit aspect sau domeniu al operei unui creator.

Fără îndoială că dramaturgia lui Blaga va necesita și de acum înainte comentarii, dar este de așteptat totodată acel studiu-sinteză menit să demonstreze, cel puțin pentru orgoliul nostru de contemporani, că acea depășire a epocii de către o creație atît de valoroasă, despre care vorbea O. Șuluțiu, nu mai poate fi astăzi temeinic argumentată.

Cu rare excepții, cei care au cercetat dramaturgia lui Blaga au încercat, de fapt, să interpreteze simbul mitic cuprins în cutare sau ■cutare piesă, lucru pentru care s-a și ajuns la afirmația că orice situație „în afară de timp și loc” trimite neapărat la timpurile mitice românești. Nu susțin că pe această cale nu s-ar ajunge la rezultate demne de luat în seamă, dar este de luat aici în considerare și vehemența cu | care însuși Blaga s-a ridicat împotriva folosirii abuzive și incorecte a termenului de mit. „Ne găsim astăzi în situația nenorocită — spunea scriitorul — de a nu mai ști ce nu este un mit.”

S-a spus despre Zamolxe, de pildă că reprezintă primul pas „în tendința de-a înfățișa dionisiacul nietzschean în tradiția românească” {Călinescu) sau semnifică credința că „nimic nu se realizează fără jertfă” (V. Brădățeanu), ori că „impune ideea unui dumnezeu interior” (O. Șuluțiu). Mulțimea interpretărilor ce s-au dat și se vor mai da poate sînt ele însele o dovadă că mitul este revelare, dar care conține, la rîn- dul ei, altă taină, la cunoașterea desăvîrșită a căreia, probabil, nu se va ajunge niciodată. Ceea ce ni se revelează, o spune Blaga, nu este semnificația ascunsă, ci cadrul ei, acel „gol immanent” în care și-ar avea locul oricîte interpretări ale mitului. Nu e mai puțin adevărat însă că, abuzînd de această libertate și încărcînd neapărat cu semnificații un mit, „înseamnă a-l ucide”.

Și apoi, pînă acum nici nu s-a încercat să se descopere taina sau tainele relevate de un mit sau altul, cît mai ales semnificația lor totală, ceea ce este greu de închipuit că, mai devreme sau mai tîrziu, nu va duce la un impas în însuși acest proces lent de descoperire a sensurilor unei dramaturgii circumscrise, în același timp, dimensiunilor clasicismului, romantismului și modernismului.

Mitul în această dramaturgie nu există ca un fapt dat, în jurul căruia să se „încege” o acțiune. El devine, se întemeiază, uneori este re-vitalizat. Degradare și întemeiere sînt cei doi termeni între care se desfășoară tragediile din piesele lui Blaga. Ambele procese cuprind teluricul și cosmosul, într-o competiție în care scriitorul va încerca, întotdeauna, să creeze premisele posibilității saltului Omului spre Absolut. Și aceasta prin crearea unui nou mit, în urma „dezagregării” altora (termenul aparține dramaturgului), fiindcă „mitul este forma esențială prin care omul se proiectează pe sine în centrul lumii”.

S-ar putea obiecta că tentația absolutului a fost și va mai fi o idee la îndemîna oricărui creator. Dar aceasta numai în cazul în care nu am avea în vedere modul cu totul specific în care ea își găsește o rezolvare la Blaga. Aici tentația absolutului nu este vis sau contemplare, nici dorință de înstrăinare, ci revelare, regăsire, fiindcă este una din semnificațiile unui mit—Mitul Omului—născut nu prin automatismul divinizării unei zeități, ci prin ajungerea la conștiința de sine a Subiectului.

Vorbind despre *Concepția literaturii în gîndirea indiană*, Mircea Eliade arată că „textele indiene repetă pînă la sațietate că pricina «robiei» sufletului și deci izvorul suferințelor fără de sfîrșit care fac din condiția umană o permanentă dramă—este solidarizarea omului cu Cosmosul, participarea lui activă sau pasivă, voluntară sau involuntară la Creație”. Iar, în alt loc, condamnînd automatismul de care aminteam înainte, considera suprimarea lui ca primă condiție a eliberării omului.

În literatura română, Blaga e cel mai mare creator de mituri, iar condiția ontologică a teatrului său nu este atît prezența acestor mituri, cît nașterea lor. Cum ar spune autorul însuși, dramaturgia sa este circumscrisă numai unui „gol imanent” al spațiului mitic, în care devenirea tinde către o finalizare „nebănuită”.

Că teatrul lui Blaga se află pe acest teren al genezei miturilor, ne-o demonstrează atît comentariile, cît și foarte diferitele interpretări care se dau, de către cercetători, unuia și aceluiași motiv. Ca într-un crescendo, ținînd seama de sfera noțiunilor, *Meșterul Manole* este considerat simbol și alegorie, de unii, mit, de alții. Tot așa motivul păsării care cată să se facă om e simbol, în unele comentarii, însemnînd „un ideal visat în gîndurile eroului”, în altele se află în marginea mitului sau este considerat mit propriu-zis.

Încercînd să participe la Creație, omul începe prin a simți nevoia unei comuniuni cosmice, nu prin divinizarea unor forțe supranaturale, ci prin afișarea puterii și voinței sale, prin acceptarea învățăturii Marelui Orb.

În sensul acesta, se construiește în teatrul lui Blaga „drama

personajelor care acționează nu ca ființe umane determinate de un anumit timp și loc, ci de dimensiunile energiilor dezlănțuite, în conflictele de idei-forțe”.

Manole, sigur, se va supune pînă la urmă unei datini și unui destin, dar mai importantă decît amîndouă este răzvrătirea sa, semnul cel dinții al „degradării” autotputerniciei Marelui Anonim și nașterea mitului Marelui Orb:

„Temeliile lumii sînt fără noimă. Cînd El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit, nici pentru țării, nici pentru tărîmuri.”

Substratul unor astfel de întrebări este asemănător celor din *Za- molxe*, iar replica unui Zidar: „Nu, Meștere, nu mai credem nimic. *Între orbi ești cel mai orb. Vei rămtnea singur cufundat în vis vinovat*”, nu face altceva decît să cofirme faptul că ideea inacceptării de către om a „convertirii adevărului uman în adevăr divin”, întîlnită în „misterul păgîn” din 1921, este reluată în 1927. Dar ea se putea întîlni și în *Tulburarea apelor*:

„Luată e pecetea de pe cele șapte taine și omul își mai începe o dată drumul lung de la început, iarăși și iarăși de la început, *dar izbtnda e aproape, și omul va fi tînăr odată și slobod, ca Elohim peste ape*”.

Mitul lui Zamolxe înseamnă, într-adevăr, renaștere, dar nu în momentul în care „sacralitatea dispare”, ci în momentul în care Omul este hotărît s-o înlătore. Astfel, orice jertfă ar fi inutilă. Dacă brațele Dum- nezeirii „nu sînt așa de tari” precum visul „de înalt” și dacă ea însăși e stăpînită de neputința ridicării la propria-i „furtună de lumină” pe care a creat-o, la ce mai folosește credința? Ideea de Dumnezeire nu mai există ori nu mai poate exista, decît salvată prin Om:

„Nu sîntem oare ca fără de silă / Să luăm pe micii noștri umeri / Soarta ta puternicule Orb / Tăcutule, triste / Noi mîntuitorii tăi / Noi sălbaticii copii”. De-acum însă, Divinitatea are alt înțeles; ne-am coborît demult printre oameni, din „aiuritele tăceri”, unde „zeii s-adună triști și-și cheamă marele sfîrșit”.

Mitul Marelui Orb înseamnă tentația absolutului, după ce omul își simte statornicită credința în sine. Cînd însuși trupul omului este un cer (Zamolxe), înălțarea lui este ca un vis printr-o muzică de sfere. Jertfele sînt, în acest caz, semințele multe „pentru porumbii Orbului”. Ele sînt acceptate deoarece „miracolul morții nu constă în ceea ce sfîr- șește, ci în ceea ce începe”. (*Marele visător Zamolxe*, în *Progresii*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 108—112.)

VALENTIN TAȘCU: Scenele românești ignoră încă repertoriul dramatic blagian. Cîteva etichete prăfuite, puse acum cîtva timp cu superficialitatea lucrurilor dinainte precizate,

au scos teatrul lui Lucian Blaga din circuitul valorilor comentate.

Eroarea a fost, ca și altădată în ceea ce privea poezia, sumara acuză de misticism. În suprafața neexplorată a dramelor blagiene există, fără doar și poate, o nuanță religioasă. Dar nici pe departe autorul lor nu se împacă cu dogmele de la care pornește. La *Zamolxe* s-a pronunțat, e drept, caracterul pregnant panteist (panist) care vine să înlocuiască teismul oficial, dar mai puțin s-au încercat sondări în negația păgână a acestuia. Transpunerea în cadrul dacic a dramei lui Zamolxe îi dă posibilitatea autorului să înfrunte direct insuficiențele de credință al creștinismului. Prin aducerea divinității la nivelul terestru, Blaga *u face decît să distrugă atributele mistice ale religiei și transformă divinația în conștiință umană. Nu credință oarbă, ci autodeterminare interioară ar fi esența sentimentului religios creat de Blaga. Nu e oare vizibil demersul protestatar al gînditorului? Însuși Dumnezeu creștin este înlocuit cu Marele Anonim sau Marele Orb, ceea ce sugerează și inexistența lui. Semnificația nereligioasă a distrugerii lui Zamolxe este mai presus de orice ritual mistic.

În *Tulburarea apelor*, atmosfera general religioasă este o falsă impresie. Personajele propriu-zise ale dramei (prin care se conduce însuși sensul ei ultim) exprimă forțe reale de opoziție față de punctul inițial. Există mai întîi un personaj (Popa) care, ispitit de o „fiică a pămîntului” (Nona), ajunge să dea foc bisericii. Drama credinței sale nu se petrece atît în sentimentul său preotesc. Truda sătenilor de a-și ridica o biserică este singurul lucru care îl împiedică suflătește să accepte dorințele Nonei. Dar trece și peste aceasta. Sfîrșitul dramei (preotul pleacă în lume într-o stare de semi-nebunie mesianică) are altă explicație decît aceea a reîntoarcerii la credință. Nona, în a cărei plasă erotică și-a consumat zbaterile, nu mai apucă să-și îndeplinească făgăduința făcută preotului, căzînd în mîinile oamenilor. Pe de altă parte, Popa

ieste torturat de remușcări pentru că altcineva (Moșneagul) a plătit [leu viața pentru crima sa. Fuga lui e fugă propriu-zisă și nu resimțire i a darului profetic.

I În realitate, *Tulburarea apelor* este un psalm păgîn (în sensul celor Bcîntați de Arghezi) de crîncenă îndoială și de dorință de evadare. Popa 1 refuză să facă slujbe mistice țaranilor, dă foc bisericii, în sechimb răs- I tălmăcește psalmi asupra cărora meditează în termeni de erotică umană: I „...c-an fiecare seară aștept: unde ești Nona? Mi-ai scăpat din mîini, | taină crescută la rădăcina munților. De ce nu te întorci numai o dată, Iu Nona, cu părul spulberat de furtuni?” ij în sfîrșit, *Cruciada copiilor* reneagă cu vehemență acțiunile bise- ricii. Se dă chiar o luptă acerbă între

religia mamelor și religia călugărilor care împing copii către moarte. Tcodul Călugărul este asemuit ■piavolului și cunoaște în cele din urmă răzbunarea cumplită a celor l' ce și-au pierdut copiii. K Discutînd sub aspect valoric, în teatrul lui Blaga surprind cîteva di- l' mensiuni de mare ținută dramatică, posibil de a fi revalorificate în viziunile regizorale moderne.

■g- Caracterul pregnant al pieselor sale este poeticul. Călinescu re- »; marca pe drept cuvînt la Blaga „speța teatrului de poezie”. *Zamolxe* este în întregime poem, în parte și *Tulburarea apelor*. Obsesia neconținută a lui Lucian Blaga a fost versul; poematice este sistemul său filosofic, liric înclinată este gîndirea sa. Ca și în poezie, Blaga recurge insistenț la mijloacele metaforei și păstrează în cadrul scenic ritmica proprie a versului său. Liricul conferă dramelor amprenta statică, corală, a teatrului antic. Prea puțină mișcare, mult mai multă meditație și con- ; torsionare intimă. Interpretativ, acest gen de expresie dramatică satisface toate nuanțele artei glasului. Montarea scenică își poate permite i' circulația decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor.

R Personajul teatrului lui Blaga este conturat în concepția modernă a condiției omului în lume. Principalul moment de întîlnire a majorității eroilor lui se petrece în sentimentul evaziunii, al fugii omenești, de care mai aminteam. Nu este vorba de o fugă spre ceva anume (nicidecum re-fugiu), ci de întoarcere, prin evadare, spre ideea de om. Mai toate personajele lui Blaga încearcă să se desprindă din insul dominant de circumstanțe și să revină în teritoriul purității umane, debarasat de conformismele la oare e obligat astfel să se supună.

BL;Zamolxe a fost ridicat la rangul de zeu. Zamolxe-omul evadează prin sacrificiu din această stare, pentru a reveni, prin moarte, la condiția lui inițială. Mediul i-a impus răceala statuii, el s-a eliberat do piatră pentru a-și recîștiga libertatea gîndirii umane.

Popa din *Tulburarea apelor* este sfîșiat de drama condiției lui de preot, care impunea o anumită ținută în fața sătenilor. Dar el dorește să redevină om, să-și poată trăi sentimentele alături de Nona. Instinctul carnal îi este mai puternic decît cel religios. Evadarea și-o trăiește prin acest gest de „haiduc al religiei” prin care a dat foc bisericii, deținătoare a opreliștilor lui. Înainte de acest moment, înlănțuirea preotului, neșansa lui de a nu fi om este exprimată cu cruzime de către Nona: „Să-ți spun. Ești încă un mugar al bisericii tale ca toți semenii tăi, prea puțin slobod întru haiducia cu duhul.”

Meșterul Manole reprezintă drama artistului care își revendică în cele din urmă drepturile omenești. Legendarul resemnat Manole, care își sacrifică soția și apoi consimte să moară pentru arta sa,

este transfigurat în opera lui Blaga. Meșterul se revoltă împotriva faptului că a fost silit de împrejurări să-și ucidă soția. Sacrificiul operei este pus față în față cu cel al vieții sale: „în zid, ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicat din carnea mea, strigătul copleştește vuietul'lumii.” Contrar legendei, pentru a-și recîștiga dreptul la viață Manole se sinucide, reunindu-se astfel cu trupul soției sale, Mira.

O dramă de creație de același tip, alături de o dramă a gîndjii, suferă Luca, tînărul pictor din *Ivanca*: „Vreau să uit. Să uit că sunt. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Vreau alte gînduri, așa nu mai pot.”

Daria, din piesa cu același nume, evadează prin dragoste din imperiul opresor al obsesiilor sale. Renunță la toi în momentul revenirii la viață: la soțul care a îngrijit-o cincisprezece ani, la copil, la liniște. Cînd acest drept la fugă îi este oprit, Daria se sinucide. Ea descoperă însă, în sens freudist, deliciul refulării și al învingerii sentimentului refulat: „Fiecare om ar trebui să sufere cîțiva ani de idei fixe, apoi să se vindece ca să simtă cum simt eu libertatea de viață”.

În aceeași piesă întîlnim cazul tipic de dorință de evadare din condiția socială. Profesorul de greacă Vlaicu, demisionat din capriciul unui director general, soțul Dariei, visează un „pelerinaj pe jos la temnița lui Socrate, de lîngă sfînta cetate a Atenei”.

Fiecare dintre aceste personaje simt constrîngerea limitelor religioase, estetice, psihice și sociale între care sînt silite să se dezvolte. Evadarea lor se petrece înspre interior, înspre natura primară a omului, natuiă conformă numai cu propriile-i elemente de fiziologie și psihologie. În interpretarea scenică, aceste personaje respectă aceeași imobi-

iate verticală. Dinamismul lor se consumă interior. Ca apariție, ele nu jnt departe de unele tipuri întâlnite la Beckett sau Ionescu.

V De altfel, sesizăm în teatrul lui Blaga germeenii unei drama a absurdului. Bineînțeles, nu trebuie exagerat acest moment, și însuși Blaga Bsăutat să motiveze prin acțiune manifestările neobișnuite ale citorva personaje. Demolarea statuii lui Zamolxe ar fi putut fi considerată, dacă nu era legată de întreaga desfășurare a ideologiei profetului, drept un gest absurd.

K Reprezentativ pentru simțul absurdului, intuit în realitate, este jocul dramatic *Ivanca*. Blaga creează aici prin indicații de regie un ve? fitabil joc absurd: „în răstimp ies, de după canapea, de după masă, le după perdea, zece bărbați și se așează pe masă, în fereastră, pe laviță. Sînt îmbrăcați în aceeași haină, ca un halat, care poate să fie de bricînd și de oriunde. Mai ciudat însă că toți seamănă cu Luca, de ai lcrede că sînt unul și același.” Aceste zece persoane, tot atîtea avataruri »le lui Luca, încep un joc circular, sacadat, pronunțînd cuvinte absurde. Din cînd în cînd, într-o ritmică specifică poeziei bliagene, se opresc •brusc și se așază pronunțînd în cor: „Grozav semănăm unul cu celălalt”, tesurdul scenei este salvat însă prin transplantarea ei în visul lui Luca. (Fără acest amănunt, regula jocului absurd ar fi fost perfectă.

Hi Tot în această piesă, Luca îpușcă un orologiu, semnificînd încercarea de oprire a timpului. Este vorba de un orologiu pe care îl jădea în urmă, urmărind încăpățînarea lui de a bate orele adevărate Bl continuare. Blaga pune acest „fapt” (*Fapta* s-a intitulat inițial piesa) Re seama greșelii, dar prezența lui este și așa edificatoare. Prin aceste llemente, *Ivanca* apare închegată într-o aparență surprinzător de modernă, ceea ce face ca alături de *Tulburarea apelor* să fie cea mai leali za tă piesă dramatică din opera lui Blaga.

B O problemă destul de delicată a teatrului bliagian se referă la in- Buenta expresionismului. Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română wfexpresionismul* o rezolvă în mare parte, dar încă din mai vechea sa ponografie *Lucian Blaga* pronunța că „mai mult chiar decît poezia, teatrul lui Blaga stă sub influența expresionismului”.

P Momentul teatrului bliagian este ulterior perioadei de maximă Efervescență expresionistă. în anii 20—30, de după primul război ■aondial, expresionismul devenise din scop un mijloc de creație. în ftecest fel, punctul de concentrație expresionistă s-a dispersat într-o arie mai largă, devenind din element de fizionomie, colorant de at- inosferă. în această structură desfășurată a receptat Blaga ultimele ecouri ale curentului, astfel l-a preluat în poezie și de aici în teatru.

De altfel, prezența gesticii expresioniste se explică la el mai întâi prin acea constantă estetică atemporală și doar ulterior prin conștiința sigură a unei afiliere. E adevărat însă că în fiecare piesă de teatru se pot enumera momente de expresie puternică, ceea ce face deopotrivă posibilă presupunerea unui expresionism programatic.

Presupunem, cel puțin în teatru, un triplu expresionism: de personaj, de cadru (scenic) și de discurs dramatic. În teatrul german expresionist, accentul cade în majoritate asupra primului element, ca și în arta plastică. Scena este un auxiliar, dacă nu indiferent, cel mult static. Ne imaginăm că, dacă ar fi fost posibil, întreaga desfășurare dramatică ar fi trebuit să se rezume la mimică și gestică (panto- mimă). Nevoile teatrului vorbit au inclus însă dialogurile în mișcarea personajelor.

La Lucian Blaga, lucrurile stau exact invers. Cum mai arătam, simțem puși să urmărim circulația decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor. Personajul este de astă dată static, subordonat jocului de atmosferă, în care se încheagă de regulă ideea. Popa sau Nona din *Tulburarea apelor* își consumă dramele proprii fără măști fizionomie[©] (crisbate, cum s-ar fi cerut). O destindere există chiar și în gesturile lor complicate. În schimb, avem uriașa scenă expresionistă a aprinderii bisericilor. Spectacolul este halucinant și decisiv. Abia acum jipsona-jele se integrează în mediul expresiv, dar nu ca individualitate, ci ca elemente de spațiu. Sub amprenta grafică a finalului, Popa își degajă sentimentele pînă atunci reținute și-și accepea condiția dramatică.

O altă viziune expresionistă este oferită de imaginea acelei „treimi a nenorocului”: un orb, un schiop și un ciung, care vin să aducă jertfă bisericii: „un ochi de argint pentru icoana Preceștii, un călcîi de argint și o mînă de argint...” Aici se apelează la personajul triplat, șiindu-se parcă incapacitatea individului singular de a se exprima complet.

Cruciada copiilor expune o schemă identică. Culminarea expresivă a piesei nu este reprezentată prin tragedia intimă a Doamnei, care-și vede fiul pierind, ci prin tabloul aparent secundar al uciderii lui Teodul Călugărul, propovăditorul cruciadei, de către mamele îndoliate sub conducerea unei nebune. Ceea ce pînă atunci s-a petrecut în limitele dramaticului obișnuit s-a ridicat dimpr-o dată la rangul de expresio-

Drama lui *Zamolxe* se declanșează abia odată cu finalul. Lapidarea profetului include necesitatea rememorării scenelor anterioare într-o viziune modificată. Nimic pînă la actul final nu dădea impresia unei drame de amploare expresionistă.

Personajele n-au impus un stil ci s-au supus prin deznodămint, ansamblului scenic. Ele au fost doar un | pretext, un mijloc (deci nu un scop) de animare a decorului, nu prin imobilitate, ci prin prezența lor vie. Din acest motiv sugeram acea derulare a scenei pe fundalul (nu prim planul) persoanelor. Avem de-a face, | așadar, cu o inversiune de optică expresionistă. Dacă în teatrul german | punctul de concentrație era personajul, la Blaga acesta se dczinte- Kpăază, reintegrându-se în spațiu. Faptul se datorează și genului de mișcare a ideilor adoptat. Blaga, e lucru știut, nu face în teatru figurație, nu a recurs ca alți autori dramatici la cîrlionții junelui-prim și la talia solistei, ci a dramatizat idei. Jocul este al ideilor (*al ielelor*, în • formulă camilpetresciană), joc posibil numai în spațiul dintre personaje. Dacă ar fi pus în mișcare fizică și verbală doar actori, acest spațiu s-ar fi micșorat îri detrimentul metaforei dramatice. O singură dată, în *Daria*, a procedat Blaga astfel și piesa a căzut pe drept cuvînt.

E- Blaga se detașează de expresionism tocmai prin abundența ideilor în mișcare. Expresioniștii au fixat ideea în cadru static și au pus personajele să se zbată în limitele lui.

Și expresionismul teatrului blagian comportă o explicație de natură poetică. Pe terenul poeziei, Blaga s-a întîlnit cu expresionismul și l-a preluat, cum spuneam, în înfățișarea lui exterioară, dispersată, în teatru, acesta a devenit cadru scenic de reflectare primordială. BV Subordonarea personajului este similară tratamentului la care este supus în poezie concretul imediat. Pe Blaga nu l-a interesat în vers obiectul, ci corolarul lui, expresivitatea lui laterală. În teatru, Ț persoanele nu-l interesează în consecință prin ce spun, cît prin ce reprezintă ele pentru mișcarea exterioară.

EȚ Așadar, putem opta în ceea ce privește teatrul lui L. Blaga pentru ■ termenii de *impresie de expresionism* (din trei elemente posibile: personaj, cadru, discurs, unul singur fiind cu certitudine de construcție expresionistă), de *vizualitate expresionistă* (datorită încadrării Ț mișcării scenice), textul dramatic în sine recurgînd deseori la alte : moduri de exprimare.

Bî Comentînd în final valențele actuale ale dramei blagiene, remarc viabilitatea ei în viziune regizorală modernă. Blaga a scris un teatru cu intenția realizării completului dramatic: text, ritm, senzație, scenă, lumină, sunet etc. Cu unele retușuri și cu implicarea necesară a unei Rapacități regizorale înalte (pe măsura poetului) se pot crea spectacole (excelente. (*Comentarii la teatrul lui Blaga*, în *Incidente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 127-134.)

GEORGE GANĂ: ANTON PANN. Reluînd, după aproape două decenii, tema, Blaga ajunge la o piesă care nu amintește prin nimic,

ca valoare și ca factură, de *Meșterul Manóie*. Trecerea e de la tragedia de tip antic, în care un personaj de excepție atinge punctul de sus al împlinirii umane și se prăbușește în moarte după o viață în al cărei curs au intervenit „realitățile” ultime ale lumii, zeii sau „puterile”, și care dobândește astfel semnificația de *destin* exemplar în sens absolut, la piesa de realism pitoresc și superficial, în locul stilului solemn, al limbajului grav ce-și supune „psihologiile” și se menține în toate momentele — hieratice sau tumultuoase — și căruia cadrul cosmic îi dă o rezonanță extraordinară, ne întâmpină o vorbire colorată depănată — cu dificultăți — în crîșme și „saloane” provinciale.

E greu de spus de ce l-a încărcat Blaga pe Anton Pann cu sarcina, mult prea grea — și nepotrivită pentru el — de a-i ilustra tema, de ce dintre multele „proiecte literare” la care se gîndea, într-un moment de mare tensiune, tocmai „un *Anton Pann* parcă ar vrea să se întrupeze”¹. Judecînd după factura piesei și după starea sufletească de atunci a poetului, dezvăluită în paginile de jurnal citate, a intervenit probabil dorința de a evoca Brașovul, „cetatea copilăriei și adolescenței mele”², de care îl legau „multe, foarte multe aduceri aminte, din adolescență și de mai tîrziu”, „urbea în care, ca licean, mi-am «roit cele mai mîndre visuri”³. Era vorba, evident, de Brașovul altui timp, ale cărui note caracteristice de vechime și de amestec de Orient și Occident se păstrează și după un veac, cel puțin în Șchei, unde poetul simte nevoia să revină pentru o vreme, spre a scrie acolo piesa: „Un *Anton Pann* parcă ar vrea să se întrupeze. Dar pentru asta trebuie să locuiesc o dată, patru săptămîni, în Șchei. Așa că — ezit.” Neputînd pleca de la Sibiu, „schitează” pînă la sfîrșitul lui noiembrie 1944 piesa, „care însă va fi gata abia la prim âvară”, „căci pentru a putea fi pusă la punct și cizelată e nevoie să stau două săptămîni în Șchei. Cel puțin.” La 7 aprilie, piesa era „așa-zicînd gata”. Urma transcrierea. „Am lucrat cu multă pasiune, totuși nu-mi pot da seama de calitatea piesei”, adaugă el.⁴

¹ *Anton Pann* a fost concepută, așadar, și ca o piesă despre Brașov (s-ar fi putut intitula „Anton Pann în Brașov”). Imaginile locului (interiorul unei cîrciumi vechi în Șchei, două saloane în stilul epocii,

I Biedermeyer —, zidurile vechi de la Poarta Cetății, o locuință sărăcă- jpioasă, a lui Anton Pann) sînt sumare și convenționale.

1 *Scrisori*, în *Astra*, nr. 7, 1967.

2 *Hronicul și cinlecul virstelor*, ed. cit., p. 179.

3 *Arca lui Noe. Fragment de jurnal*, în *Gazeta literară*, 6 iulie 1967.

4 *Scrisori*, loc. cit.

Anton Pann se mișcă într-un fel de Isarlîk, printre oameni vorbăreți și cu nume pito-¹ rești (Cocorandu, Furnică, Stinghe, Bidu, Spuderca, Panțu, Nușca, Safta, Ciurcu — cele mai multe, alese din onomastica Brașovului).

. într-o circumă cu firma „La Povestea vorbeii”, cîntărețul de strană,

Intr-o zi și la un ceas cînd trebuia să fie la biserică, petrece cu prietenii, spune cîrciumăresei la ureche snoave și cîntece de lume făcute de el,

' închină în cinstea haiducului Groza, căruia i-a compus un cîntec și care apare travestit în ursar. în tabloul următor îl vedem în salonul unei Coana Safta, mecena zgîrcit, care vinde amorezaților versurile) galante scrise de Pann. în alt tablou îi pîndește noaptea pe doi îndrăgostiți (primise o comandă și voia s-o vadă pe destinatară) în dru- mul 1 or spre casă, li se adresează în versuri, după moda orientală, la care bărbatul — Napoleon Furnică! — se simte jignit și răspunde cu *m* împuscătură, din care i se va trage moartea cîntărețului. Pînă atunci, el trebuie să mai cunoască durerea de a fi părăsit de soție și de copil, neplăcerea de a fi concediat de epitropii bisericii, pentru cărțile pe care le tipărește și pentru care editorul îl scoate dator și îl dă în judecată. îl mîngîie doar scrisorile frumoaselor din Șchei, care și-au descoperit cîntărețul, și grija ce i-o poartă un paznic de noapte care nu e . altul decît haiducul Groza, adică una dintre măștile lui, altele fiind »ursarul, poștașul. Groza îl scoate din nevoie și-i aduce înapoi, de peste munți, în scena ultimă, nevasta și copilul,

I; Cum se poate ușor observa, între materia piesei lui Blaga și bio- | grafia lui Anton Pann există puține corespondențe. Anton Pann a p fost, într-adevăr, cîntăreț de strană la biserica Sf. Nicolae din Șchei, |însă nu în 1830, ci în 1821, cînd, din pricina tulburărilor, se refugiază j la Brașov (venind deci de la București și nu de la Tîrgoviște, „de șase Ș ani”, așadar, din 1824). N-a rămas aci prea mult. în 1826 e profesor | de muzică la Rîmnicu-Vîlcea, se îndrăgostește de o călugăriță de la Mă- **I** năstirea dintr-un lemn, Anica, o răpește (cu voia ei!), o îmbracă baie- lițește și fuge cu ea la Brașov, unde e din nou cîntăreț la biserica din **I** Șchei, cîteva luni, după care revine, cu Anica, la București. în 1830, **1** Anton Pann avea, aproximativ, 33 de ani (datele de naștere mai pro- K)abile fiind 1796 și 1797), dar va trăi pînă în 1854. *Povestea vorbii* [apare în 1847, nu în 1830, și titlul n-are legătură cu firma unei cîrciumi, Idesigur, inventată. Pann a scris cîntece haiducești, despre Iancu Jianu 1 (*Cîntec ce-i zic al Jianului*) și despre Tunsu (*Cîntec ce-i zic al Tunsului*),

tovarăș al lui Groza (Groza, de fapt), însă nu și despre acesta din

urmă, care n-a haiducit în Transilvania, ci numai în Muntenia și pe care nu e nici o știre că Pann l-ar fi cunoscut. Cît despre travestiuri, ele sînt, evident, imaginate.

Este eroul lui Blaga mai aproape de prototipul său ca portret moral? Iată limbajul și starea lui de spirit: „Toate anotimpurile mele au fost toamne — doldora de amărăciune și de rugină! [...] Curge prin mine ca nămolul, ca plumbul greu, amărăciunea. [...] În străfund n-am cunoscut decît suferința. Gluma și rîsul meu au scînteiat cîte-o clipă peste un adînc de tristețe.” Pann e, așadar, un poet trist, ascuns sub o mască, un creator mînat de un demon interior ca de un destin: „este în mine o nebulă care vrea să se cheltuiască”, în inima lui „arde un jărat”, la capătul drumului e și el, ca Manole, un om cu inima „arsă”. E greu de recunoscut în acest melancolic autorul *Năzdrăvăniilor lui Nasiratin Hoge*. „Anton Pann va fi doar un pretext, spune Blaga, căci totul e pură născocire. Numai figura rămîne, și Brașovul.”¹ Filosoful *Spațiului mioritic* a văzut în Anton Pann una din ipostazele spiritului creator național, nu un simplu prelucrător de folclor: „In Anton Pann s-a încarnat înțîia și ultima oară proverbul românesc”². Pe această idee, a unui Pann care a „trăit” proverbul („Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeași măsură proverbul”), a unui creator într-un gen care presupune observație morală, e construită figura. „Putem noi oare, noi, neadormiții, chinuții, nerăsplătiții luminii, să ne scutim de atingerile cu tărîmurile acestea”, ale lumii celei mai de jos chiar? „Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre dacă am ocoli atingerile!” Așa se explică deci materia piesei, personajele și mediile înfățișate, pe care eroul le frecventează cu pasiune, ele reprezentînd „viața”.

La proporții mult reduse și într-o piesă de altă factură, realistă, se regăsesc elementele care configurează drama creatorului la Blaga. Atmosfera de timp mitic sau mitizat a fost înlocuită aici cu pictura unui mediu precizat spațial și temporal, personajele au identitate socială și se definesc prin ea, tipologia realistă a luat locul simbolurilor. Însă nici mediul, nici figurile n-au consistență.

E uimitoare dificultatea acestui mare scriitor de a crea personaje de sine stătătoare și imagini verosimile ale lumii exterioare, de a face ceea ce talente obișnuite reușesc cu ușurință, dificultatea de a intuit

[și reface psihologii, de a „reproduce” convingător vorbirea și comporta- [rea] altora. Este dificultatea, pe care am observat-o mereu, de a ieși din sine sau de a se „supune la real”. Voind să ofere tabloul unei lumi fetorești, el compune o imagine sumară, din

1 *Scrisori*, loc. cit.

2 *Studiul proverbului*, în *Zări și etape*.

cîteva linii, fără pastă; „născocind”, se regăsește pe sine și-i atribuie lui Anton Pann nu numai „jpdemonia”, dar și melancolia proprie, adorarea femeii („Ca un vis aș vrea să treci prin lumea asta. Tu, Ioana, tu poți să rămii ceea ce ești. Lumină, numai lumină!”), nostalgia Orientului. Ca toată opera drama- jtioă a lui Blaga, *Anton Pann* este o piesă fundamental lirică. Fibra Spoelică este însă mai subțire aici, poate și din pricina preocupării pentru evocarea mediului. (VI. *Poezia dramatică*, în *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, seria „Universitas”, [*9? 6, p. 366-369.]

I. OV. S. CROHMĂLNICEANU: Expresionist în esență e și teatrul lui Blaga. Piese sale fug de denumirile obișnuite ale genului, vor să fie „mistere”, „jocuri dramatice”, „pantomime”, așa cum operele unor iCteorg Kaiser, Hasenclever, Unruh și Toller Werfel, Barlach, Paul Xornfeld, Heynicke și Bronnen aveau ambiția să constituie, nu „comedii” sau „tragedii”, ci „utopii”, „scenarii extatice”, „strigăte”, „dan- [suri ale morții”. Personajele nu sînt individualizate, rămîiînd îndeobște pa condiția lor pur categorială, adică: un bărbat, un moșneag, un tînăr, un cioban, un mag, un popă, un om cu cerce în ureche, un băiat, o fcbabă, niște zidari desemnați doar prin specificarea: „întîiul”, „al doilea”, „al treilea”. Cînd intervin personificările, acestea nu schimbă mare (lucru, fiindcă și ele au o valoare emblematică trimițîndu-ne la o lume mitică. Nona din *Tulburarea apelor* (1923) este o „fiică a pămîntului”, ca Ivanca din *Fapta* (1925). Prima, întruchipare a tentației carnale, umblă îmbrăcată în mătase roșie, lipită de trup, și închipuie prin toate gesturile ei flacăra singelui, jucînd ațîțătoare. Cea de a doua dănuiește goală sub ploaie, în *Meșterul Manole* (1927), ecoul principal e un personaj de legendă. Tribunalului ardelean Avram Iancu — din piesa cu același nume (1934) — Blaga îi înlocuiește ființa istorică, iarăși, cu alta mitică. Căpetenia moților în revoluția din 1848 e o „pasăre” care a luat doar vremelnice înfățișare omenească. Miracolul are loc sub ochii noștri, într-o geografie montană de basm; printre goruni, tufe de sînger și stînci sălbatice, muma pădurii, „muma rumânilor”, veghează cu o „carabină” săvîrșirea minunii. Auzim voci firave de fete, îngînînd un straniu cîntec popular: „...în pădure/Toate păsările dorm,/Numai una n-are somn,/Cată să se facă om” (72). În conflicte sînt prinși nu indivizi, ci forțe elementare, duhuri ale vieții și principii cosmice. Cronica lui Paul Sterian din *Gîndirea la Cruciada copiilor* (1930) sublinia, inspirată, tocmai această particularitate a dramaturgiei; blagiene. Comentatorul scria cu perfectă îndreptățire: „Ne-am înșela dacă am crede că personagiile care sînt chemate pe

scenă sint: Teodul, călugărul catolic, Doamna Țării Românești, Ghenație, starețul, Radu, copiii. Personagiile sint de alt ordin: «Lemnul», «Minunea», «Jurământul», «Cîntecul», «Lumina», «Ierusalimul», «Fuga», și «Starea». Nu oamenii se bat între ei, duelul e încins între Simboluri și Noțiuni.” (73) Într-adevăr, piesa opune inerția și transcendentismul ortodox prozelitismului catolic și ambițiilor lui etatiste lumești. Tot pe un asemenea tip de conflict abstract e construită și cea mai solidă dramă a lui Blaga, *Tulburarea apelor*. Aici, spiritualismul creștin răsăritean se luptă cu sîngele Popéi, păstorul valahilor transilvăneni, făptură rustică în haine preoțești, haiduc al bisericii, ispitit de îndemnul luteran să revină la sălbăticia naturală. Pacea o aduce sacrificîndu-se și salvînd corpul credinței tradiționale, alt „duh” al unui străvechi eres local, care propovăduiește învățătura lui „Iisus-pămîntul”, adică o formă de panteism primitiv. În *Avram Iancu* se ciocnește spiritul pădurii arhaice autohtone cu cel al pusteii.

Teatrul expresionist a mutat scena din planul realității în cîmpul obscur al inconștientului, materializînd dorințe refulate și dîndu-le întru chipări fizice prin figuri și acțiuni nemaisupuse logicii determinărilor obiective. *Fapta* (1925) ilustrează direct această tendință. Dacă în *Daria* (1925) complexul oedipian își face simțite efectele doar prin anumite comportări (băiatul eroinei se sinucide, după ce ea îl silise să ducă o scrisoare bărbatului cu care voia să fugă de acasă), în cealaltă piesă „freudistă” a lui Blaga, pornirile inavuabile din străfundurile sufletului omenesc devin prezențe Vizibile. Sint materializările „ar-heului” său de-a lungul vremii, strămoșii al căror sînge moștenit îi dictează pornirile ucigașe. „Tatăl” se manifestă ca rival erotic direct al fiului; e un preot răspopit din pricina apucăturilor sale faunești, și animalitatea lui exercită o atracție invincibilă asupra fetei pe care o iubește eroul. Acesta scapă de imboldul spre paricid numai „defu- lîndu-se”, săvîrșind sub o formă simbolică gestul asasin. Dar restul pieselor lui Blaga nu are nici o legătură cu psihologia, fie ea și freudistă. Majoritatea lor aparține acelei-specii care a fost denumită „das Ver-kündigungs-drama” sau „das Verwandlungs-drama”, cultivată de teatrul expresionist german. Faptul că tema „Omului Nou” n-a prea găsit,

sub latura ei socială, ecou în literatura română — și cu atît mai puțin la *Gîndirea* — a împiedicat să se distingă adevăratul caracter al tea- trului blagian, Eberhard Lämmert subliniază că acest tip de dramă l e bazat pe un „sincretism” de idei politice, etice și religioase, cu privire la felul în care poate avea loc „salvarea” umanității. „Omul Nou” [apărea înfățișat ca născîndu-se printr-o adîncă zguduire lăuntrică, și efectele ei transformatoare le măsura puterea lui de „jertfă” liber consimțită în folosul colectivității. Ideea

utopică își vădea forța nu atât prin ceea ce spunea propriu-zis, cât prin *intensitatea* cu care era t„trăilă“. Prefacerea are loc sub acțiunea contaminantă a pildei, consti- |tuie o *revelație*, iar mulțimea o capătă, fiind cutremurată pînă în stră- |fundul sufletului de gesturile eroului și adusă grație demoniei lor la |o comunicare extatică. Mesajul se mulțumește adesea să ia forma |acelor simple lozinci („Schlagwörter“) din drama expresionistă a „ves- |ș tirii“, ca în *Gas* de Georg Kaiser sau în *Menschen* de Ernst Toller. Ges- |Hul, capabil să dezlănțuie energii spirituale nebănuite și să le poarte la o exaltare suprafirească, era chemat să joace aici rolul hotărîtor, gspectacolul tinzînd către o reînviere a „misterului“ religios medieval : (74). Cele mai multe piese ale lui Blaga au structura dramelor „ves- | tirii“. Prin sacrificiul său, Zamolxe le aduce dacilor revelația adevăratului dumnezeu. „Misterul păgîn“ se încheie cu această „veste“; Io voce din mulțime spune: „Orbul e iarăși printre noi“, iar alta adaugă: i. „Și-n noi“ (75). Tot o „jertfă“ a Moșneagului îl vindecă pe Popa din (*Tulburarea apelor* ajutîndu-i să înțeleagă sensul credinței în „Iisus- |jbămîntul“. Gestul provoacă și de astă dată o transformare 'fundamentală interioară. Plecînd în lume, spre a predica învățătura Moșneagului, Popa spune: „pe aici prin ușa aceasta ies -din mine“. El a văzut, „ce nimenea n-a văzut“ (76). Soția preotului încearcă să explice tot așa, ca pe un miracol, faptul la care a asistat: „...Aici s-a în- |tîmplat ceva ca în altar cînd vinul se schimbă în sînge de Dumnezeu“ (77). Murind, tînărul voievod din *Cruciada copiilor* arată drumul spre adevăratul Ierusalim, cel ceresc. Mamele își uită durerea, fiindcă recunosc vocile băieților lor pierduți în corul care însoțește trecerea prințului pe tărîmul de dincolo. Îngenunchind, ele șoptesc cuprinse de elanul extatic unanim: *întîia*: „Parcă aud cîntînd pe Petru al meu“; *A doua*: „Parcă aud cîntînd pe Simion al meu“; *A șaptea*: „Cîntă toți cei ce-au murit“. Și starețul Ghenadie le confirmă sentimentul, preci- |zînd: „Cîntă intrînd în Ierusalim, în veșnicul Ierusalim“ (78). Un sacrificiu cu efect redemptoriu are loc și în *Avram Iancu*. Moșul se închină în fața păsării, osîndită să preia suferințele neamului său și,

privind-o cum își ține aripile întinse parcă ar fi răstignită, îi spune: „Mare și nemișcată ca o troiță ești, umeri de cruce ai“. La sfîrșitul piesei, sufletul lancelui se „împrăstie“ (79). Fostul tribun are cojocul murdar și rupt, barba crescută în neorînduială și un zîmbet pustiu pe față. Cu pași „rituali“, eroul urcă o potecă în sus, spre inima muntelui, îngînînd: „Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb. Muma pădurii, muma noastră, acu mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre“; nu fără a „anunța“ înainte venirea unui ceas mintuitor „peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani...“ (80).

Piesa *Meșterul Manole* conține în chiar miezul ei ideea jertfei ca preț al împlinirii spiritului creator. Spre a înălța mănăstirea pe care o visează, eroul trebuie să-și zidească în ea soția. Acțiunea dramatică înaintează prin acele succesive dezlănțuiri stihiale din teatrul expresionist, surprinse în momente de furtunoase mișcări exaltante. Nu lipsesc nici gesturile și „cuvintele-cheie“, destinate să declanșeze „de- monia“ sufletului mulțimilor și să o împingă la faptă. Iată o asemenea „viziune“, în care comportările personajelor sînt cuprinse toate de același ritm nebunesc al gesticii scenice și execută o furtunoasă coregrafie extatică. Porniți să îngroape la temelia bisericii trupul nevestei meșterului, zidarii luorează ca niște posedați, cu furie, cu disperare, căutînd să înăbușe printr-o descărcare teribilă de energie constructivă orice ar mai putea rămîne mărginit și, prin urmare, muritor în ei. {...}

Extrem de originală e însă la Blaga stofa din care sînt croite mai toate piesele sale. El izbutește să folosească și aici în chip ingenios credințele ancestrale, obscure, plămuirile mitice naive, practicile magice populare, cu alte cuvinte, materia spirituală a „eresurilor“. Surpriza e de a constata cîtă substanță dramatică inedită poate fi scoasă din acest zăcămint folcloric singular. Blaga se ferește să cadă în etnologie. Intuiția lui artistică profundă e de a iscodi luminisurile metafizice ale unor asemenea aspecte ascunse, pe care ajunge să le ia „sacru“ în viața comunităților umane. „Grîul cristoforic“ sau „cerul megieș“ din folclorul nostru îi vorbesc despre o credință în „Iisus- pămîntul“. Acestei forme de panteism spontan, elementar, Blaga îi deschide brusc o zare transcendentă, cu dramatica implicații etice. A fi renunțat — după ce a înviat din morți — la orice prezență trupească ar însemna pentru Isus o decizere. Un astfel de act ar nega ideea carității lui nemărginite. Isus nu s-a înălțat la cer, ci s-a întrupat în pămînt, ca să ne fie mereu aproape — spune Moșneagul din *Tulburarea apelor*. El e „piatra“, „e muntele“, „totdeauna lingă noi — izvor

: limpede și mul" (82). În legenda *Meșterului Manole*, bazată pe străvechea practică magică de a îngropa o ființă omenească la temelia zidurilor spre a le împiedica să se surpe, Blaga descifrează o credință ; bogomilică. Și acestea îi surprinde imediat nucleul dramatic. Dacă „întru veșnicie” „bunul dumnezeu” și „crîncenul Satanail” ar fi frați? Dacă și-ar schimba numai, după împrejurări, „obrăzarele înșelătoare”? ; Dacă ar sluji unul celuilalt — cum sugerează starețul Bogomil? (83) |Dintr-o dată, iarăși, ipoteza metafizică aduce o răsturnare dramatică de valori morale, lăsîndu-l pe Manole pradă „puterilor” și sufletului ‘omenesc, luptei între finalitățile neînțelese ale firii. Din specularea substanței acesteia conflictuale inedite a „eresurilor”, într-o ordine | cosmică și transcendentală, sînt scoase și piesele *Învierea, Cruciada l copiilor, Avram Iancu sau Arca lui Noe*.

E interesant de observat că însăși funcția spirituală, pe care Blaga le-o atribuia unor asemenea credințe populare, implică ideea „jertfei” |cuprinsă în drama expresionistă a „vestirii”. Eresurile s-ar sacrifica f pentru a realiza Împăcarea pronunțatei atracții spre „organicitate” a | matricei stilistice auctoane cu ecumenismul creștin. Circulînd fără j. nume, fără paternitate și fără vreo ambiție doctrinară, asumîndu-și laceastă existență subterană, ele au asigurat păstrarea intactă a credinței ortodoxe, îngăduind biruirea ispitei schismatice „printr-un j'proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice”, lucrînd ca niște adevărate „Ventiluri” sufletești (84). Sincretismul social, lipolitic, etic și religios din drama „vestirii” presupune, așadar, chiar |teoretic, la Blaga o „jertfire” a plâsmuirilor mitice populare; *Tulburarea apelor* înfățișează împlinirea actului, sub o formă simbolică, f:/*Orientări expresioniste. La „Gîndirea” (Lucian Blaga), în Literatura ; română și expresionismul*, București, Editura Minerva, seria „Momente și sinteze”, 1978, p. 86—92.)